U84

PETRU URSACHE

POETICĂ FOLCLORICĂ

Biblioteca Orășenească
- DOROHOI -

87506

EDITURA JUNIMEA
IAȘI ● 1976

87506

O POETICĂ A TEXTULUI

O poetică folclorică trebuie să-și precizeze încă de la început categoriile de texte pe care se întemeiază. In funcție de acestea se poate dezvolta o mare varietate de opinii sau, în ultimă instanță, de poetice. Ca totdeauna cînd se acordă credit analizei, textul are dreptul de a fi suveran. Ne-o dovedesc aplicațiile la literatura scrisă efectuate de la Aristotel la școlile formale moderne și cu atît mai mult ne-o confirmă creația orală, datorită modului său specific de existență. Dacă luăm în discuție materia poetică amalgamată, din perspectiva prea generală a cuvîntului folclor, sau diferențiată pe categorii distincte ; dacă o plasăm în spațiul culturii, în perspectiva funcțiilor conservatoare, etnografice, ori în cel al artei literare, toate acestea constituie premise ale diversificării discuțiilor. În orice situație, poetica folclorică se comportă asemenea poeticelor bazate pe textele scrise, fiind mereu sensibilă la formularea și reformularea acelorași judecăți de valoare.

Este un adevăr care începe să fie valabil numai din momentul în care am optat pentru o categorie distinctă de texte, renunțînd la vechea concepție potrivit căreia folclorul ar fi un total de documente. *Rezultatele cercetării nu sînt convingătoare dacă se procedează altfel. Una este să privești textul ca fenomen de cultură tradițională, așa cum circulă în oralitatea vie, încărcat de sensuri originare bine cunoscute de întreaga obște și alta să-l abordezi din perspectiva alunecărilor de funcție, a literarizării.*

În primul caz, al suprasolicitării textului ca fenomen de cultură strict etnografică sau ca știință globală despre popor, cum lăsa să se înțeleagă formula general-acceptată „folk-lore", cercetarea evoluează în direcția semioticii. Ea este facilitată de existența unor tipuri de relații instituționalizate la nivelul tradiției, a căror decodare pretinde un anume grad de cunoaștere ori de inițiere. În al doilea, textul se eliberează de sensurile cultice, utilitariste etc. ale simbolurilor, reținînd înainte de toate semnificațiile lor „literare". Pentru Arghezi descîntecul interesa doar ca organizare formală de versuri. Invectiva, la fel de violentă uneori ca atunci cînd era rostită de o doftoroaie, rămînea o verbalizare savantă care se ridica cel mult pînă la iluzia poetică. Dincolo, în tradiție, iluzia deșteptată de cuvînt și de gest nu avea sens dacă nu se „materializa" ca într-o carte a facerii.

Pentru omul de altădată iluzia incitată de simboluri devine „realitate" sau este sinonimă cu ea. În cazul celui modern însă, de la oraș sau de la sat, care dispune de mijloacele culturalizatoare mass-media, iluzia se înscrie în planul poeticului și al literarului. Acest regim al iluziei poetice îl suscită toate categoriile de texte care, ieșind din sfera oralității, și-au însușit modul de existență al literei tipărite. Textul aflat în oralitate este dominat de simboluri cu valori cultico-utilitariste. Ulterior, prin alunecarea de funcție, domină simbolurile literare. Are loc literarizarea *textului. Asemenea realități semice, fără a fi categorice, tranșante, justifică fie cercetarea semiotică, fie cea poetică.*

Desigur, orice text folcloric cu funcții specifice doar tradiției poate fi abordat din perspectiva poeticului, după cum orice operă intrată în bibliotecă, orală la origine, interesează și pe semiotician. Dar, odată cu categoriile de simboluri, care ar putea fi considerate taxinomice, diferă și substanța poetică a textelor. Țesătura lor de sensuri este mai tendențioasă în oralitate, de unde și impresia de primitivitate în gîndire ori în construcție. Termenii lexicali destinați să indice realități concrete în planul cotidianului ori al mitului sînt cei din dicționar, cu valorile lor fundamentale și nu derivate. Dintr-o acută ne-

voie de a exista în concret, omul stabilește o distanță minimă între cuvînt și obiect. Însăși tabuizarea sau formele alegorizate din cîntecele ritualice sînt astfel concepute încît identificarea obiectelor să fie oricînd posibilă. Niciodată nu se dau două soluții pentru același lucru. Omul spune: „cel de pe comoară", „nuntă", „floare", „brad", „vînătoare", dar cultura sa etnografică îl face să nu dea greș niciodată. El înțelege că este vorba de: „drac", „moarte", „fată", „fecior", „pețit".

Acest joc al codării și decodării (raportul dintre cultura tradițională ca sistem de semne și beneficiarii ei inițiați în exercițiul receptării) este ideal pentru semiotică. Așa se și explică interesul unor etnologi ca Lévi-Strauss ori al semioticienilor ca A.J. Greimas. Poetica însă nu este la fel de avantajată. Pentru omul tradiției, fără a absolutiza, suveran este concretul *ei și nu iluzia. Sistemul de semne care constituie sensul și fondul culturii sale precum și al grupului se comportă asemenea codului juridic. Nu este vorba numai de un semn care trebuie descifrat, dar și respectat. Aici este vorba și de convenționalismul comunicării. În limbajul științific, prin* convenție *se înțelege un simbol ales în mod arbitrar. De multe ori nu acoperă întreaga realitate semantică, dar rămînem la dînsul pentru că „nu există altul mai bun". Este cazul multor cuvinte ca: poezie, invenție, imitație, literatură, estetică, imagine, formă, etc. și noi înșine am pus deja între ghilimele cîțiva termeni. Neîncrederea noastră afișată în asemenea cazuri periclitează uneori însuși procesul comunicării. Alteori există mai multe moduri de a indica aceeași realitate: un anume grad de temperatură îl putem stabili fie cu ajutorul termometrului Celsius, fie cu Farenheit. În algebră, pot exista mai multe variante sau metode pentru rezolvarea aceleiași ecuații.*

Pentru omul tradiției cuvîntul ales este singurul posibil și cu valoare absolută, ca și calea de a ajunge la el. În mod paradoxal textele folclorice sînt mai rigide decît înseși ecuațiile matematice. Legea ritualului este mai severă ca aceea a algebrei, întrucît destinul ei este să conserve un mod de gîndire propriu colectivității.

Astfel comunicarea nu este convenție și cunoaștere relativă, ci existență și certitudine. Utilizat de generații întregi și cu destinație univocă textul se solidifică, îngheață, se șablonizează. Apar modele capabile să impună un anumit tip de comportament. Ele sînt gustate, frumoase, *recunoscute numai dacă se dovedesc folositoare. Limbajul capătă un caracter specializat, iar fenomenul se adîncește permanent și se generalizează la toate nivelele existenței.*

Întreaga experiență de viață a omului de altă dată este tradusă în construcții formale sau în tipare perfect individualizate, încît putem vorbi de un tipar al oratiei de nuntă, de altul al baladei sau proverbului, al descîntecului ori al doinei, etc. Importantă este apariția tiparelor. Pe măsură ce acestea se diversifică, omul tradiției inventează „cea de a doua limbă". De prima, cea colocvială, se folosește în împrejurări obișnuite, cotidiene. Ea ascultă numai de regimul gramaticii (deși își însușește multe elemente care aparțin tiparelor și se bucură de o mare libertate în alegerea materialelor de construcție). Cealaltă este intențională, justificîndu-se numai în momente festive, distincte ori speciale din viața individului sau a grupului.

Dependența de ritual, de moment, de situație, face ca textul să fie rigid, dar și consecvent cu sine însuși, deci să corespundă scopului pentru care a fost destinat. Grija creatorului este să-i respecte starea pură, adică să nu se abată de la tiparul îndătinat. În momentul în care artistul acceptă șabloane din altă categorie de tipare, *spre exemplu receptarea motivelor de basm în balada fantastică, al motivului mioritic în lirica de ostășie etc., acestea sînt supuse unor radicale modificări de formă și de structură, însușindu-și întru totul atributele noii scheme. Astfel* tiparele (balada, doina, proverbul, oratia, metafora, *etc) nu se confundă, de regulă, deși există între ele, datorită oralității, numeroase înrudiri, afinități și chiar interferențe. Faptul se explică prin rolul fiecărui tipar în viața etnografică. Funcția colindului nu este aceeași cu a descîntecului, incantației, bocetului, baladei etc.*

Literatura scrisă nu cunoaște o specializare atît de accentuată la nivelul formelor literare. Poate exista un

roman apologetic, dar și unul satiric, unul istoric, altul psihologic, etc. De aici și libertatea mai mare în formularea principiilor compoziției. O specie, epopeea (în Antichitate), drama (în romantism), romanul (în contemporaneitate) poate suscita interesul maxim, dominînd întreaga viață literară a unei epoci. Prin varietate problematică și perspectivă filozofică, materia romanescă se face aptă de a proiecta o imagine globală, esențială a lumii.

Nici o categorie folclorică, luată separat, nici chiar basmul, nu poate realiza asemenea viziune de ansamblu. Nu înseamnă că rolul lor ar fi diminuat. Problema se pune altfel. Plugușorul, spre exemplu, este invocat doar o singură dată pe an însă fără rostirea ritualică a textului în momentul festiv și sacru al începutului de An Nou nu poate fi conceput întregul calendar al muncilor agricole. Textul este acela care încarcă de sens orice acțiune a omului din timpul anului ori specifică vieții de familie. Numai privite în ansamblu tiparele *dau impresia de Weltanschauung, și o fac cu atît mai pregnant și convingător, cu cît fiecare serie de texte în parte își păstrează individualitatea, așa cum capitolele într-un roman au poziții stabile în structura generală a epicului.*

Inconfundabile sînt și cele două tipuri fundamentale de limbaje ori de texte ; primul formalizat în baza categoriilor gramaticale, celălalt organizat în perspectiva tiparelor *sau a* modurilor. *Este o deosebire esențială între enunțul sec, univoc din propoziția „într-o zi se duse omul la arat" și orice* introducere *de oratie agrară. În primul caz ordinea cuvintelor nu este obligatorie. Enunțul, singurul care contează, rămîne integral, indiferent de unele modificări lexicale posibile : „omul s-a dus într-o zi la arat" ; „s-a dus omul la arat într-o zi" ; „la arat, într-o zi, s-a dus omul". Nuanțele stilistice, evidente, nu afectează sensul comunicării orale. În oratie, ordinea versurilor este stabilă pentru că altfel comunicarea, în sensul dorit de omul tradiției, nu se mai realizează. Versurile trebuie să fie astfel concepute încît să permită exprimarea solemnă, ceremonioasă, proprie momentului festiv. Formele stilistice sînt deci căutate și subliniate, așa cum impune legislația* tiparului. *Pentru un ins al tradiției este destul de neplăcut să confunde cele două tipuri de lim-*

baje, faptul putînd oricînd atrage dezaprobarea celorlalți. El trebuie să știe ce tip de text se folosește într-o împrejurare ori alta ca să poată schimba mesaje cu semenii săi.

Textele nu sînt forme amalgamate cum ar sugera termenul folclor și nici invenții gratuite la origine. Dacă noi le recunoaștem caracterul ficțional nu înseamnă că prin aceasta exprimăm judecăți de valoare comune cu ale omului de altădată. Cel mult ne străduim s-o facem atunci cînd încercăm, ca în aceste pagini, să înțelegem modul lui de gîndire: se bucură la petreceri, se entuziasmează admirînd peisaje mitice sau se întristează în împrejurări dramatice. Dar bucuria, entuziasmul, întristarea, în ceea ce ne privește, nu sînt semne ale experienței estetice, datorită caracterului impur al acestor stări lirice. Noi sîntem obișnuiți să recunoaștem frumosul în forme autonome, elaborate în mod intenționat, adică pentru a fi contemplate. Numai un ins cu o conștiință estetică elevată poate formula judecăți de valoare, dacă un obiect aderă prin funcție și organizare compozițională la categoria frumosului ori a binelui.

Asemenea disocieri categorice nu sînt în spiritul tradiției. Bucuria ori întristarea pot fi pentru omul de altă dată expresia unor veritabile experiențe estetice. Nu detașarea de obiect pentru a fi apoi contemplat și cîntărit cu luciditate îl caracterizează, ci tocmai apropierea spontană de faptul concret, ca spectator și creator totodată. Chiar dacă un text care indică o realitate a mai fost rostit de un număr infinit de ori, bucuria participării la concret este atît de expres afirmată încît omul dă impresia că ia act pentru prima dată, în timpul reprezentării, de prezența obiectului. Mircea Eliade ne-ar propune să credem că este vorba de necesitatea mimării unui gest primordial, din nevoia perpetuării unui model de conduită în conștiința colectivității. Omul se convinge de realitatea gestului primordial inventîndu-l încă o dată.

Principiile receptării „operei de artă" sînt unele în literatura scrisă și altele în cea orală, fapt ce apare în evidență atunci cînd ne dăm seama de deosebirea de atitudine față de text: pe de o parte detașare și contemplare, pe de alta participare și invenție. Nici lirica orală intimistă nu face excepție. Cîntărețul nu se consideră simplu interpret. Deși textul poate să aparțină (din punct de vedere fizic, adică al ordonării versurilor) unei generații anterioare, starea emoțională aparține celui care îl interpretează la modul prezent. Cîntărețul se destăinuie pe sine și se confundă cu orice creator de lirică dintre înaintașii săi.

Textul nu este numai tipar, dar și pretext. El are o valoare proprie numai atunci cînd este străbătut de vibrația vie a sentimentului, iar folcloriștii au dreptate atunci cînd pledează pentru cercetarea integrală, sincretică a faptelor de folclor și în contextul etnografic specific care le-a dat naștere. Dar acest lucru nu este totdeauna posibil tot din cauza folcloriștilor (mai precis, a culegătorilor). Ei s-au interesat doar de aspecte secundare privind partea fizică a textului, fălindu-se cu numărul variantelor sau cu tehnica înregistrării, niciodată convingătoare. Textul ca viață poetică și nu tipar abstract (cum ne propun structuraliștii ori semioticienii), relațiile cu alte categorii de texte, prezența artistului în colectivitate, ce gîndește el despre propria creație etc. sînt probleme abordate extrem de sporadic. Ne rămîne să găsim răspunsuri convenabile privind specificul creației orale, bazîndu-ne pe formele poetice înregistrate și pe relațiile sumare care le însoțesc. Acest lucru ne conduce în mod firesc spre o poetică a textului înțeles ca tipar formativ în realitatea vie și tinzînd permanent spre literarizare, în condițiile depășirii succesive a contextelor existente în sensul axei diacroniei.

Însăși existența orală a textului facilitează dubla ipostaziere a individului interpret și creator totodată (actor și spectator). Materia poetică se află la îndemîna oricui, ca proprietate colectivă, asemenea lexicului obișnuit. De aceea nici nu s-a văzut obligat să definească cu termeni specializați activitatea celor două tipuri fundamentale de limbaje. Și într-un caz și în altul pentru dînsul este tot „o spunere" „ori o zicere", cuvinte consacrate pentru denumirea artei povestitului și a cîntecului. Cel de al doilea limbaj însă, al tiparelor formalizate în perspectiva modurilor, este o zicere frumoasă, fiind adecvat momentului și respectînd datele tradiției. Dacă textul pretinde ca omul, în funcție de împrejurări, să cînte, să plîngă, să bată din tobe, să chiuie, înseamnă că toate acestea condiționează

valoarea comunicării mesajului. El a cîntat, a jucat ori a plîns frumos, sensul estetic al actului în sine avînd o semnificație mult mai largă decît o cunoaștem din tratatele de specialitate. Termenul frumos legiferează înainte de toate un mod de comportare. Acest lucru amintește de ceea ce spunea B. P. Hasdeu despre sensul originar al cuvîntului doină care însemna la origine nu numai cîntec (după D. Cantemir cîntec eroic) dar și lege sacră. Strămoșii își impuneau legile prin cîntec, (dans, bocet etc.) fapt ce se generalizează prin toate categoriile de texte. Poetica folclorică poate pune în evidență un asemenea adevăr. Ea devine astfel, dintr-o știință particulară destinată să cerceteze formele figurate ale comunicării, o știință generală, evoluînd fie spre estetică, fie spre etnologie, din momentul în care își propune să descifreze din ansamblurile de texte un întreg mecanism de gîndire.

Cînd raportul dintre cuvînt și realitatea pe care o indică începe să devină nesigur, se produc modificări în însăși structura textului. Faptul concret și cel fictiv nu mai sînt consubstanțiale. Interpretul și creatorul, actorul și spectatorul se individualizează, căpătînd funcții proprii în sistemul culturii. Tiparul nu mai este înțeles ca un dat concret, ca ceva care există, ci ca și cum ar fi. De aici se naște conștiința poetului, convingerea că textul este o invenție, o gratuitate. Omul tradiției inventează în consecință termeni destinați să indice această atitudine diferențiată: istorie, poveste, minciună, păcălitură.

Cele două tipuri de texte, primul dominat de simboluri cultico-utilitariste, celălalt literarizat își au istoria lor proprie. Ele se diferențiază, cum spuneam, prin alunecare de funcție și devin obiecte de cercetare, fie pentru semiotică, fie pentru poetică. Cercetarea poate fi sincronică, textul fiind abordat ca fenomen de cultură, la nivelul vieții tradiționale, în baza definiției clasice folk-lore, sau ca fapt literar. Desigur, există o diacronie internă care dirijează fenomenele folclorice. Aceasta înseamnă că o serie temporară nu este totdeauna aceeași: un singur fapt de cultură, odată cu schimbarea unghiului de perspectivă, poate fi abordat sincronic ori diacronic. Pe noi ne interesează doar faptul că textele de proveniență orală, prin funcție și organizare formală, cunosc două moduri distincte

de existență în istoria lor: o existență activă, specifică oralității și o existență pasivă asemenea operelor scrise. Distincția trebuie făcută pentru orientarea discuțiilor noastre.

Optăm pentru cea de a doua categorie de texte literarizate, întrucît noul ei statut o face mai aptă pentru poetică. De aici nu trebuie să rezulte că orice altă disciplină nu mai intră în discuție. Există și un interes de ordin general. Folclorul are un destin destul de ingrat în contemporaneitate, fiind concurat de formele culturii moderne. El își restrînge sfera de existență în viața satului iar adaptările morfo-funcționale nu sînt efectuate din perspectiva grupului etnografic, ca să putem vorbi de permanența lui reîntinerire, ci din cea a gîndirii orășenești omniprezente. Folclorul devine o temă care provoacă prea multă literatură de circumstanță, fraze bombastice, convenționale, afirmații nefundate. Se pornește prea des de la teze și prea rar de la realități concrete. De pildă, casa se construiește din piatră iar porțile din bare de fier. Sculptura în lemn, mîndria multor generații de meșteri ardeleni, olteni, bucovineni nu-și mai găsește spațiul necesar ca să existe. Costumul, în puținele locuri unde se mai confecționează, de obicei stă închis în ladă, și doar bătrînii își aduc aminte de dînsul în zilele de sărbătoare. Cum mai poate persista obiceiul Plugarului (sărbătoare colectivă consacrată acelui gospodar care iese primul la arat), cînd cîmpul este brăzdat de tractoare? Ce rost mai are să se mai facă focul viu cînd stîna este (sau va fi) electrificată? Baladeurii devin din ce în ce mai mult rarități, meștera de covoare ori ceramistul știu că obiectele lor sînt cerute îndeosebi de orășeni sau iau calea exportului. Schimbîndu-se destinatarii, modificările se produc și în funcție de gusturile acestora. Legea cererii și ofertei funcționează perfect.

Dacă folclorul nu mai constituie singurul fenomen de cultură din viața satului, nu trebuie trecut printre faptele de natură arheologică. Destinul său nu este același cu al ruinelor ori al obiectelor etnografice. El se poate perpetua (dar nu și prolifera) prin profesioniști (de obicei instruiți de activiști mai mult sau mai puțin autorizați s-o facă) sau sub forma textelor literarizate. În ultimul caz se com-

portă ca orice operă scrisă și poate fi denumit literatură populară, *așa cum propusese odinioară Hasdeu.*

Noi vom prefera noțiunea de text literarizat, *prin care înțelegem un proces evolutiv și nu un fapt static, eventual sincronic, cum ar sugera termenul literatură.* Procesul *are o mare întindere în timp și este extrem de complex, implicînd alunecări de funcție și desincretizarea formelor poetice. În felul acesta conceptul de text capătă în poetica folclorică pe care o propunem o semnificație mult mai adîncă. Literarizarea este un fapt care se produce și nu trebuie confundat cu ceea ce numim* literatură, *deoarece, în ultimul caz, procesul s-a încheiat. Pentru a ne da seama de permanenta devenire a textului, de năzuința lui continuă de a se instaura în alt context, sîntem obligați să-i descoperim ipostazele succesive din istoria sa. Acest lucru este facilitat de faptul că în anumite momente textul are un caracter stabil. Cercetarea sincronică se impune. Numeroase formule șablonizate, expresii înghețate, univoce ca sens, din nevoia de a preciza matematic mesajul, își au explicația numai în raport cu contextul etnografic sau cu vorbirea orală. Poetica folclorică aduce lămuriri hotărîtoare privind constituirea formelor artistice sau gradul de autenticitate al culegerilor de teren. De aceea am și ales de multe ori pentru discuție tocmai acele colecții care ridică probleme de notare.*

Alteori contextul însuși devine text. Proverbul luat în sine are valoare pur literară asemănîndu-se oricărui limbaj figurat. Oralitatea îi asigură o nouă dimensiune semantică, întrucît, prin rostire, se realizează cel de al doilea termen al metaforei, fără de care proverbul nu poate exista ca realitate folclorică. Situația este similară pentru toate categoriile poetice care au la bază forme ritualice. Colinda are nevoie de un context, consacrat pentru manifestare, cel al sărbătorilor de iarnă ori de primăvară. Cultivarea ei în alte zile înseamnă nu numai abatere de la regulă dar și de la sensul îndătinat.

De altfel, însăși tradiția luată în totalitate poate fi înțeleasă drept text deschis lecturii, atunci cînd o comparăm cu alte tipuri de gîndire : tradiția noastră în raport cu alta străină, folclorul în general față de literatura scrisă. În cadrul ei se află o infinitate de alte texte formalizate și cu funcții specializate. Descrierea lor, interrelațiile permanente, procesele interne care se produc în decursul existenței orale pînă la stabilirea definitivă, cea a formei tipărite constituie întinsul domeniu al poeticii folclorice.

luat într-un singur sens și anume acela al dezantropomorfizării (Georg Lukács). Faptul conduce direct la diacronie (Lévi-Strauss) și la recunoașterea unor trepte diferențiate calitativ de la o etapă la alta.

În activitatea sa concretă, omul s-a lăsat dirijat de două tipuri de impulsuri. Primul își are originea în experiența imaginativă, intimă, al doilea, în experiența practică de zi cu zi. Ambele se înrudesc printr-o infinitate de raporturi mai mult sau mai puțin directe, însă destinul fiecărei categorii de experiențe în parte diferă fundamental.

Pornindu-se de la *totalul de date* al tradiției nu este posibilă o cronologie riguroasă, la nivelul anilor, deceniilor sau chiar secolelor. Apoi gîndirea primitivă nu s-a familiarizat cu un sistem de memorizare ori de proiecție strict matematică a timpului. Totuși, nu putem pune la îndoială existența sensului progresiv al dezvoltării. Ideea iese în evidență prin cercetarea analitică a tradiției. Aceasta, luată în totalitate, s-a orientat într-o direcție unică, de la forme rudimentare, nesigure și improprii, la o gîndire cauzală, destinată să obiectiveze esența umană. Astfel se poate vorbi de o dublă structură a conceptului de timp tradițional. *Timpul ascensional*, tutelat de „materialismul spotan al vieții cotidiene" [1] și *timpul regresiv*, expresie a gîndirii mitice. Acesta din urmă este destinat să conserve formele culturii arhaice și modul primitiv de viață în totalitatea lui, dînd impresia de static [2].

Contradicția dintre cele două serii temporale face ca omul să se împartă uneori între cuvînt și faptă, adică să execute anumite ritualuri cu valoare sacră și poetică, dar totodată să aibă mai multă încredere în propria-i activitate practică. Dacă datele calendarului agricol, ca expresii ale *modurilor etnografice*, organizează în cicluri întreaga viață a colectivului, instituționalizînd-o și asigurîndu-i un sens, faptul are o valoare în sine. Omul iese la arat după o anumită zi a primăverii fixată de

[1] Georg Lukács, *Estetica*. I, În românește de Eugen Filotti și Aurora M. Nasta. Ediție îngrijită de Petru Vaida. Studiu introductiv de N. Tertulian, București, Editura „Meridiane", 1972 p. 158.

[2] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 5—19.

tradiție și după ce i s-au arătat anumite semne numai de dînsul știute. El își creează iluzia că respectă un consemn vechi și de mare autoritate, după modelul lui „așa am apucat". Dar pe de o parte cumulează o experiență imaginativă îndelungată și de real interes poetic, pe de alta își permite să introducă modificări perfect justificate de activitatea sa productivă care nu contrazic formal, deocamdată, prescripțiile îndătinate. Omul poate (și are interesul din ce în ce mai acut s-o facă), să perfecționeze inventarul agricol ori casnic, obiectivînd, cu timpul, pe cale empirică întregul sistem de gîndire al vieții concrete. Deosebirile de concepție și de sistem de viață comunitară de la o generație la alta par insesizabile, pentru că formele se succed mai lent în cadrul tradiției, fiind în general lipsite de spectaculozitate la nivelul unor perioade restrînse de timp. Important este, în concepția veche, că o întîmplare dată ca model a avut loc, a fost receptată, a determinat anumite direcții, deși nu mai prezintă același interes pentru integrarea ei în seria timpului matematic.

Timpul *regresiv* se distinge și printr-un anume grad de afectivitate care complică și mai mult lucrurile din punctul de vedere al cronologizării exacte. Se ajunge, după caz, la arhaizare sau la contemporaneizare, într-un cuvînt, la poezie. Deși s-a apelat în vechime permanent la autoritatea tradiției pentru explicarea formală a diferitelor tipuri de manifestare, totuși, omul a trădat-o în fond neîncetat, reformulînd-o în virtutea nevoilor sale curente și subordonînd-o timpului ascensorial.

Înseși textele folclorice suportă adaptări tot în virtutea timpului ascensional. Prin urmare, nu este vorba numai de substituiri lexicale corespunzătoare unei localități noi sau unui moment imediat următor, nume de rîuri, personaje etc., ci, înainte de toate, de un efort superior de limpezire a gîndului. În mod obișnuit spunem că este vorba de cunoscuta și eterna opoziție dintre vechi și nou, care operează și aici ca o lege a dialecticii.

Interesează în acest moment al discuției ce parte anume a folclorului se dovedește în mod sistematic caducă, deoarece noțiunea de „vechi" are un caracter prea general. Înțelegînd prin folclor nu numai un *total de documente*, dar și un sistem de funcții cultural-poe-

tice, ni se pare firesc ca elementele cele mai variabile şi chiar efemere să aparţină tocmai stratului cultural, ele individualizînd în forme accesibile un moment ori o perioadă dată prin anumite sensuri tipic arhaice.

Raportul dintre „cultural" şi „artistic" se inversează în decursul istoriei formelor folclorice şi prin aceasta se modifică însăşi ponderea textelor în cadrul general al tradiţiei. Atîta vreme cît basmul era acceptat ca istorie adevărată, el îndeplinea funcţie culturală, adică furniza o serie de date considerate utile pentru instituţionalizarea unui model de conduită. Funcţia poetică îndeplinea deocamdată un rol secundar, ca, ulterior, aceasta să treacă pe primul plan, atunci cînd naraţiunea a fost discreditată ca întîmplare strict autentică. Acelaşi tratament l-a suportat şi lirica cultico-ritualică, iar observaţia se poate extinde asupra întregii creaţii artistice orale. Într-un cuvînt, folclorul se „literarizează" prin pierderea unor funcţii originare specifice care îl plasau direct în centrul sistemului vieţii culturale tradiţionale. Caracterul *literar* al tradiţiei îl recunoaşte şi Gheorghe Vrabie într-o lucrare consacrată poeticii basmului [1].

Din moment ce luăm conceptul de funcţie drept criteriu principal în înţelegerea raporturilor dintre termenii „folclor" şi „literatură populară" înseamnă că de aici rezultă o serie de lămuriri pentru întreaga problemă. Întîi de toate se poate demonstra că fenomenul literarizării textelor nu este de dată recentă, cum pare la prima vedere. Toată istoria creaţiei orale este însoţită de alunecările de funcţie de la „cultural", în sensul dominant utilitarist şi uneori iniţiatic al cuvîntului, la poetic, în ritmuri care variază de la o specie la alta. Alaiurile cu măşti, de pildă, s-au eliberat de vechile semnificaţii încă din timpuri destul de îndepărtate, fără să se epuizeze în contemporaneitate, pe cînd descîntecele au fost supuse unor asemenea transformări abia în perioade recente. Faptul se explică prin efectele terapeutice reale ale speciei luată în totalitatea manifestărilor sale.

[1] Gh. Vrabie, *Structura poetică a basmului*, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, Bucureşti, 1975, p. 21.

Urmărind evoluţia formelor tradiţiei observăm adesea că unul şi acelaşi text, în funcţie de raportul *cultural / poetic*, se manifestă fie în maniera clasică a folclorului, fie într-o perspectivă diferenţiată, proprie literaturii în general, fără ca prin aceasta să-şi dezmintă originea ori să refuze total aderenţa la tradiţie. Exemple ilustrative se găsesc chiar şi în domeniul liricii ritualice. Plugușorul, de pildă, a fost iniţial un fel de „tratat agrotehnic" primitiv. Însă timpul ascensional l-a obligat să renunţe treptat la caracterul didactic şi să rămînă la forme imaginare. Aceasta s-a produs, chiar dacă nu s-a generalizat spontan în toată ţara, înainte de introducerea agriculturii mecanizate, dovadă că fenomenul literarizării este o consecinţă firească a evoluţiei întregului sistem al culturii tradiţionale. La rîndul ei, *Miorița*, de la origine concepută o naraţiune inventată, deci cu statut de poezie înainte de toate, cuprinde sensuri mult mai adînci ce depăşesc semnificaţiile unui simplu asasinat păstoresc. În evoluţia sa, *Cîntecul mioarei* a cunoscut permanent un proces de generalizare, astfel încît drama individuală a început să devină un pretext pentru ilustrarea unei anumite atitudini filosofice de însemnătate primordială şi, totodată, specifică unei întregi colectivităţi etnice. Au fost eliminate amănuntele concrete de viaţă strict etnografică, cum ar fi caracterul juridic, după datinile oieritului, al motivului „judecata ciobanilor", despre care nu aflăm amănunte din varianta Alecsandri, ci din altele cu circulaţie restrînsă. Supravieţuieşte, de regulă, varianta literarizată a textului folcloric, deoarece ea se dovedeşte mai rezistentă.

Faptul că în contemporaneitate circulă şi alaiuri cu măşti, deci forme ale tradiţiei integrabile obiceiurilor, nu contrazice afirmaţia noastră, din contra, o întăreşte. Acestea s-au perpetuat pînă astăzi nu ca supravieţuiri brute ale unor practici învechite, ci ca spectacole de sine stătătoare, deci au reuşit să se menţină în circulaţie numai după ce şi-au însuşit un nou mod de existenţă. Întreaga cultură populară aflată în subordinea celor două coordonate temporale, *regresiv* şi *ascensional*, face un efort evident de reorganizare. În acest sens, fiecare formă în parte îşi caută o structură

MODURI POETICE

Conceptului de mod i s-au dat diferite accepţiuni în terminologia de specialitate. Nicolas Poussin înţelegea prin *mod* poziţia omului în ansamblul reprezentării, idee sugerată de tratatele de estetică ale vremii, aparţinînd lui Félibien şi de Piles. Pictorul francez distingea mai multe moduri : istoric, alegoric, mitologic, etc. pe care, comentîndu-le mai tîrziu, Jean Grenier le numea „genuri“ [1].

O expunere amplă, teoretică şi aplicativă, o face Northrop Frye în *Anatomia criticii*. Pornind de la o teză aristotelică despre rolul actanţilor în desfăşurarea acţiunii, autorul propune clasificarea operelor literare „nu din punct de vedere moral, ci după criteriul capacităţii de acţiune a eroului, capacitate care poate fi mai mare, mai mică sau egală cu a noastră“ [2]. Ne întoarcem la gîndirea secolului trecut, şi chiar mai veche, la Renaştere ori evul mediu, în ceea ce priveşte aportul personajului în dimensionarea conflictului sau a imagisticii.

Dar Northrop Frye are un mod de gîndire foarte elastic şi promiţător pentru deschideri moderne. Modurile nu sînt statice, deşi se bazează pe trei repere în definirea lor : „capacitatea care poate fi mai mare, mai

[1] Jean Grenier, *Eseuri asupra picturii contemporane*, Traducere şi prefaţă de Irina Runcan, Bucureşti, Editura „Meridiane“, 1972, p. 199.

[2] Northrop Frye, *Anatomia criticii*. În româneşte de Domnica Sterian şi Mihai Spăriosu. Prefaţă de Vera Călin. Bucureşti, Editura „Univers“, 1972, p. 38.

mică sau egală cu a noastră“, pentru afirmarea personajului ori a acţiunii „alese“. Abordîndu-le diacronic, autorul întrevede interrelaţiile dintre ele (modul „mitic“ modul „romanţ“, modul „mimetic inferior“, modul „mimetic superior“, modul „ironic“), ca şi interrelaţiile dintre genuri, ceea ce îl conduce spre conceptul de „operă deschisă“ şi spre critica arhetipală, adică depistarea motivelor, definite de autor ca unităţi verbale în planul creaţiei literare. Aceasta înseamnă o înţelegere personală a noţiunilor de *motiv, arhetip, temă,* discuţia fiind transferată din planul culturalului, cum ne-au obişnuit cercetările de la Gustav Jung încoace, în cel al literarului.

În raport cu această problematică am încercat să definim şi noi conceptul de *mod,* mai ales că şi autorul *Anatomiei criticii* tratează adesea aspecte ale literaturii orale. Dar se impun cîteva distincţii. Modul nu priveşte nici actantul, nici genul în exclusivitate, ci construcţia poetică prin care înţelegem un fenomen aflat în mişcare diacronică. El vizează specificul organizării şi existenţei textelor literare în viaţa tradiţiei. Cuvîntul „organizare“ se referă la „formalizare“ iar „existenţă“ înseamnă, pe de o parte dezvoltarea seriei poetice (doină, bocet, descîntec, etc.) în baza unui tipar (model) general-verbal, pe de alta literarizare.

Operele scrise realizate în perspectiva liricii, să spunem, adică purtînd o anume marcă afectivă, odată create au o existenţă în sine. Sînt forme „finite“. Dacă vorbim de „deschidere“, faptul este dictat de subiectul care le receptează. Textele orale nu sînt „finite“. Ele se transformă mereu, atîta vreme cît colectivitatea le solicită ca forme vii, în mişcare. Cînd sînt înregistrate în scris, intrînd deci în aşa-zisul „repertoriu pasiv“, modul lor de existenţă se aseamănă, cum am mai spus, cu al operelor scrise şi, în consecinţă, se înseriază, fără dificultate, în genuri şi specii.

Pe de altă parte formele literare nu rămîn izolate între ele *(Mai am un singur dor* în raport fizic cu *Pe lîngă plopii fără soţ),* ci ca un *text amplu,* unic şi în mişcare : doina. În acest sens ideea de „scriitură“ devine plauzibilă, ca şi interferenţele între *mod, gen* ori *specie.*

Este meritul poeticelor moderne de a fi demonstrat, împotriva lui Croce, teoria amestecului genurilor, situație reală în perspectiva „operei deschise", atît pentru literatura scrisă cît și pentru cea orală. Teoria „indicilor palpabili" ai genurilor formulată de Boris Tomașevski nu trebuie nesocotită dacă vrem să înțelegem raporturile firești dintre formele literare.

Desigur, doina este o formă a liricii. Dar ca *text amplu* (tipar + schemă + șablon + familie de variante) și în mișcare *(modul)* capătă o marcă în plus față de gen ori de specie. De aceea vom vorbi de doină ca specie atunci cînd o vom privi din perspectiva teoriei literare, dar și de *doina-mod, basmul-mod, metafora-mod,* etc. în discuțiile despre poetica textului folcloric.

Modul imprimă deci genului sau speciei o marcă nouă, cauzată de destinul special al textului în oralitatea vie și de năzuința acestuia spre literarizare. Dacă am lua drept criterii de apreciere personajul, acțiunea „aleasă", atitudinea creatorului, într-un cuvînt raportul dintre subiect/obiect am constata identitatea dintre *mod* și *gen.* O nouă terminologie nu ar mai fi necesară. Pe noi ne interesează însă relațiile dintre textele înscrise fie în sfera genurilor, fie în cea a „prilejurilor" de manifestare ori a formelor tropice. Cum aceste relații nu sînt identice cu cele ce se produc în cadrul literaturii scrise, prin caracterul lor accentuat formalizat, prin alunecarea de funcție, desincretizare, literarizare, ni se pare indicată utilizarea conceptului de *mod.*

MODURI ETNOGRAFICE

Prin *moduri* etnografice înțelegem, în general, anumite complexe de obiceiuri cu dată fixă sau „prilejuri de manifestare" [1], cum le numește Ovidiu Bîrlea. Avem în vedere, întîi de toate, cele două cicluri fundamentale de datini cu implicații mitice, ritualice sau sociologice diverse, ciclul obiceiurilor din timpul anului și ciclul legat de momente importante din viața omului : nașterea, nunta, moartea. Există și alte tipuri de prilejuri integrate în sistemul vieții tradiționale : șezătoarea, claca, hora de duminică, etc. Ele nu se bucură de aceeași periodicitate absolută ca primele, nu afectează totdeauna colectivitatea întreagă luată la un loc, nu sînt la fel de spectaculoase și elaborate. De aceea, din perspectiva *modului etnografic* și, în ultimă instanță, a esteticii folclorice, trezesc interese secundare. În schimb, pot să-l preocupe în cel mai înalt grad pe specialistul în etnografie.

Modurilor etnografice li s-au atribuit, de asemenea, funcții clasificatoare. Ele au fost invocate sub forma „momente din viața omului, a anului" etc. în special de școlile folcloristice franceze de la 1900, pentru compartimentarea poeziei orale, părăsindu-se procedeul genurilor și al speciilor. Din punct de vedere teoretic, a devenit mai convingătoare teoria raporturilor directe dintre formele poetice folclorice și diferite aspecte concrete de viață, mai precis între modurile poetice și cele etnografice care constituie laolaltă unități structurale distincte.

[1] Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului,* București, Editura pentru literatură, 1969, p. 62.

Vechea şcoală folcloristică franceză a atras atenţia asupra prezenţei unor forme poetice, de obicei ritualice, în complexul vieţii tradiţionale, dintr-o perspectivă deterministă. Astfel, clasificarea propusă nu s-a dovedit convingătoare, datorită caracterului ei unilateral.

Modul etnografic nu se confundă cu tradiţia în general. Funcţia sa este de a stabili modele de comportament şi deci de a dirija tradiţia în totalitate, în momentul în care „modurile" se instituţionalizează. Fără existenţa lor nici nu poate fi concepută viaţa tradiţiei. Riturile de iniţiere sînt însoţite de altele „de trecere", cum ar fi obiceiurile de înmormîntare. Întrebarea este în ce măsură *modurile etnografice* aparţin domeniului etnografiei propriu-zise, poeticii sau fac trecerea între acestea două. Căci, în afară de faptul că operează cu simboluri (aratul, semănatul, stropitul cu apă, îngroparea caloianului etc.), sau folosesc forme aluzive, tabuistice etc., ele sînt concepute ca momente deosebite în viaţa colectivităţii, festive, spectaculoase, impresionante şi se desfăşoară după legi similare cu ale teatrului. Mai mult decît atît, realitatea obişnuită este deformată, constrînsă să se modeleze după tipare ideale. Din această pricină, *modurile etnografice* îşi asumă funcţii formative asemenea *modurilor poetice*, obligînd multitudinea lumii fenomenale să se organizeze în unităţi structurale distincte şi semnificante. În felul acesta putem să ne explicăm în ce măsură unele practici îşi găsesc sau nu locul în ansamblul de manifestări ale *modului*.

Tendinţa de încadrare în structura *modului* o ilustrează printre altele teatrul popular laic, cu haiduci ori păpuşăresc. Inventii mai noi, acestea au fost acceptate printre obiceiurile Anului Nou datorită funcţiei distractive, necesară în asemenea împrejurări, dar fac notă discordantă cu formele străvechi, colindele, uratul, ghicitul, masa ritualică etc., adecvate momentului prin origine, simboluri culturale, intenţionalitate. De vreme ce majoritatea manifestărilor de Anul Nou au un caracter fastuos, faptul s-a resimţit şi pe planul invenţiei poetice propriu-zise. Colinda de flăcău, deşi se vrea eroică, se distinge doar prin portretistică, epicul fiind mult atenuat, în comparaţie cu subiecte similare de baladă ori de basm,

acestea din urmă făcînd parte din cadrul *modului poetic*. La rîndul său, teatrul haiducesc şi-a însuşit, după modelul colindei, un stil de operetă.

Corespondenţa dintre etnografic (adică sistemul de obiceiuri) şi *modul poetic* (formele poetizate ale obiceiurilor : oraţia agrară, colinda, conăcăria etc.), se remarcă şi în privinţa idealizării aspectelor de viaţă reprezentate, acestea fiind un semn al transferării, de la faptul obişnuit, cotidian, nesemnificativ din punctul de vedere al tradiţiei în general, la *mod*, moment distinct şi complex datorită unor manifestări specifice. În seara de Anul Nou gospodarul se instalează în „Casa mare", acolo unde intră numai de sărbători. Faptul are o semnificaţie adîncă pentru omul de altă dată. De aici i se adresează şi colindătorii, iar unele texte construite evident prin ambiguităţi lasă să se întrevadă tentativa de substituire imaginară a locuinţei cu grădina raiului, precum şi imaginea gospodarului cu aceea a unui personaj mitic. Nunta este şi ea un spectacol împărătesc de mare dimensiune, iar conăcăria, expresie a *modului poetic*, implicată în structura *modului etnografic*, retranscrie această realitate pe planul ficţiunii. Teoria *modurilor* etnografice dezvăluie o serie întreagă de situaţii şi funcţii proprii artei folclorice în viaţa tradiţională.

PROLIFERAREA MODURILOR

În momentul în care *modurile* se „vizualizează", fixîndu-şi totodată tipare care le asigură sfere proprii de acţiune, ele îşi permit şi o anume instabilitate formală. În acest caz vorbim de interferenţe folclorice, adică de emigrarea motivelor, a şabloanelor, etc., în sectoare poetice învecinate, unde îşi însuşesc caracteristicile „palpabile" ale *modului* care le-a adoptat. Stabilitatea şi mobilitatea sînt două procese necesare care asigură disciplinarea modului şi, în general, a actului creaţiei. Pe de o parte formele poetice cunosc un fenomen de constrîngere în evoluţia lor, pe de alta, o mare libertate, astfel încît putem vorbi de caracterul „deschis" al operelor folclorice, în sensul acordat de Umberto Eco acestui termen. Situaţia este aceeaşi şi pentru *modurile compoziţionale,* (adică acelea care îşi organizează un întreg sistem imagistic, apelînd la diverse elemente ale limbajului : lexic, structuri metrice ori prozodice, elaborări tropice, stilistice, grupări de versuri sau de fraze), şi pentru *modurile tropice,* întrucît adesea o piesă epică aderă la lirică *(Mioriţa),* un descîntec la farmec (a se vedea polemica lui A. Gorovei cu S. Florea Marian), o metaforă la simbol, de unde şi dificultatea efectuării tipologiilor folclorice.

Cînd spunem „stabil" ne gîndim la unele obişnuinţe pe care şi le creează *modul,* la mecanismul elaborării şi apoi la materia dirijată de el şi obligată să capete „contur fizic" pe care noi îl numim, după caz, *modul doinei, modul baladesc, modul metaforic* etc. Denumirile obişnuite : proza folclorică, cîntecul epic, poezia didactică, epitetul, alegoria etc., reprezintă efectul *modului,* conţinutul literar al acestuia şi nu mecanismul însuşi, deoarece, în poetică, faptul este aproape imposibil. De aceea am preferat, în capitolele următoare, să urmărim familiile de forme care aderă la un *mod* ori la altul. Este un tip de cercetare de „jos în sus", cum ar spune Fechner, bazat pe procedeul reconstituirilor, explicîndu-se mai bine evoluţia formelor poetice şi interferenţele dintre ele. În felul acesta pot fi surprinse şi unele fenomene mai abstracte.

Disociem eposul specific prozei, de eposul baladesc, liricul (unidimensional) din creaţiile cultico-ritualice, de cel elaborat, din sfera *modurilor* profane şi întrezărim concluzii, sau verificăm teze estetice cunoscute din alte contexte că *modurile* au la origine experienţe şi atitudini umane concrete. Dacă în momentul literarizării folclorului modul ne apare oarecum abstract, faptul dovedeşte autonomizarea actului artistic, eliberarea de elementele nespecifice : culturale, magice etc., în ultimă instanţă, alunecările de funcţie.

N. Iorga, ocupîndu-se de cîntecele tradiţionale, spunea că înainte de toate se nasc ritmurile. El avea în vedere, asemenea lui Karl Bücher care l-a influenţat, structurile metrice subordonate comportamentului oamenilor primitivi, angajaţi în diferite activităţi productive. Desigur, teza poate fi amendabilă prin unilateralitatea ei, dar nu poate fi neglijată în întregime. La rîndul său Mircea Eliade susţinea, într-un pasaj devenit celebru, că orice mit narează un ritual, mai precis, „mitul povesteşte o istorie sacră" [1]. Gîndirea mitică face ca întîmplarea să fie atribuită unui erou sacru, născîndu-se astfel două tipuri de experienţe artistice : reprezentarea ca spectacol ritualic şi timpul naraţiunii. De aici plasarea intenţionată a evenimentului în trecut, în virtutea cultului eroilor, după modul „a fost odată". Rezultă că ritualul şi mitul nu au putut coexista multă vreme ca ansamblu sincretic, întrucît primul tindea să actualizeze permanent faptele aceluiaşi personaj, iar mitul să arhaizeze. Contradicţia a fost înlăturată prin separarea celor două tipuri

[1] Mircea Eliade, *Aspects du mythe,* Paris, Gallimard, 1963, p. 15.

ale reprezentării, ceea ce a avut ca urmare, mai tîrziu, pe planul practicii artistice, pe de o parte dezvoltarea spectacolelor populare, pe de alta a narațiunilor propriuzise. Așa se face că, în cadrul narațiunilor populare, relatarea faptelor la persoana a treia, neidentificarea naratorului cu eroul întîmplărilor (putem vorbi doar de un anume grad de participație sentimentală în povestirile mai noi), au devenit trăsături stilistice generale, după cum alaiurile cu măști, în evoluția lor spre definirea unor forme spectaculoase stabile, au renunțat la pasajele epice prea dezvoltate care ar fi dăunat armoniei ansamblului. Într-o parte întîmplarea trebuie evocată și atîta tot, în cealaltă vizualizată, acestea fiind legi ale „mecanismului" creației. Oamenii au devenit conștienți de ele după ce au dispus de o îndelungată experiență practică, ritualistică și, în sfîrșit, artistică. Orice ins al obștei și-a însușit ideea că o întîmplare, pentru a impresiona puternic, trebuia înfățișată la modul trecut. Numai astfel ea putea fi credibilă, iar personajul luat ca model. În concepția veche faptul reprezentat era prin definiție concret, palpabil. Cînd își imaginau posibilă prezența eroului, strămoșului, totemului etc. oamenii desființau timpul narațiunii, ceea ce crea iluzia „reîntoarcerilor" cum ar spune Mircea Eliade, prilej pentru carnavaluri spectaculoase. *Saturnaliile* (Macrobius) și, în general, *Fastele* (Ovidius) constituiau asemenea tipuri de reîntoarceri. Pentru ca înfățișarea eroului să pară credibilă, el purta semne de recunoaștere, destinate să-i asigure autoritatea sacrală și valoarea de model. Epica avea ca artificiu timpul narațiunii, spectacolul carnavalesc apela la mască. De aici rezulta nu numai fastul dar și senzaționalul alaiului. Prin mască prezența eroului-totem redevenea într-adevăr palpabilă și actuală.

Masca și timpul narațiunii, expresii ale unor atitudini estetice și experiențe artistice de mare însemnătate pentru întregul destin al artei, dezvăluie nu numai originea *modurilor* ca mecanisme, dar asigură totodată proliferarea acestora. Este vorba, întîi de toate, de unele *moduri compoziționale*, tratate în capitolele ulterioare. În asemenea cazuri ele au la bază anumite tipuri de activitate la care participă, ca un organism unic, întreaga

obște. Specific este spectacolul ritualic. Uneori *modurile* se dezvoltă ca efecte ale unor experiențe individuale, care devin modele prin caracterul lor reprezentativ pentru toată colectivitatea. Aici se află în general sursa tuturor *modurilor tropice* și nu totdeauna a celor lirice, întrucît, ultimele pornesc în multe cazuri din experiențe colective. Ca să dăm un exemplu din lirică pentru *modurile tropice*, cineva a formulat relația fată-floare, iar formula a fost preluată de mediile etnografice românești în totalitatea lor, deoarece ea ilustra un mod specific de gîndire și un model de frumusețe.

Din perspectiva *modului* nu este important că s-a născut o comparație, ci un tipar care a permis constituirea oricărei relații de acest fel și a unui context bine definit, „creator de norma" [1] la rîndul său. Pe măsură ce obștea a exersat tiparul, amplificînd inventarul de relații, s-a obișnuit să gîndească cu ajutorul lui. În felul acesta s-a realizat instituționalizarea *modului poetic* al comparației. Cînd prin „floare" înțelegem fata însăși, fără ca poetul să apeleze la relația directă, ne aflăm în domeniul metaforei, iar cînd fata ia o anumită floare drept podoabă, să spunem busuiocul, ne gîndim la *modul poetic* al simbolului. În toate cele trei cazuri, raporturile fată-floare au fost substanțial diferite, ceea ce a dus totdeauna la noi fizionomii tropice. Este o dovadă a proliferării *modurilor tropice*, după cum destinul eroului în epică ori structura stărilor afective în lirică ilustrează varietatea *modurilor compoziționale*.

[1] Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire și Hadelin Trinon, *Retorică generală*, București, Editura „Univers", 1974, p. 232.

DOMINANTELE MODULUI

Proliferarea însăşi este un semn al literarizării. Omul, condiţionat de anumite caracteristici ale culturii primitive, nu-şi permitea să depăşească o sferă de preocupări precis delimitată, în care se înscriau experienţe fundamentale, proprii dramaticului, epicului, liricului, *modului* de expunere sentenţios ori moralizator. În asemenea cazuri putem vorbi chiar de o oarecare rigiditate a *modurilor*. Şi arta „cultă" a operat în secţiunea genului, ajungînd pînă la nivelul speciilor, deci putem vorbi şi aici de oarecare proliferare. Nu a renunţat însă la sistemul seriilor închise, decît foarte sporadic în timpurile moderne. În schimb, literatura populară a extins repertoriul *modurilor* pînă la familiile de variante, faptul constituind, de asemenea, o trăsătură stilistică specifică. De la *modurile compoziţionale* configurate în perspectiva experienţelor poetice de bază, timpul naraţiunii, vizualizarea acţiunii etc., la *modurile* proprii variantelor şi apoi tropilor, fără să mai ţinem seama, deocamdată, de cele care ţin de domeniul stilisticii, literatura orală dă impresia unui mare conglomerat de forme poetice. Lectorul care ia contact prima dată cu textele folclorice rămîne neplăcut impresionat şi derutat de asemenea stufozitate, dar pe măsură ce se familiarizează cu ele descoperă cu uluire şi bucurie că peste tot există un sens, că acolo unde credea că domneşte dezordinea formelor, amestecul de gusturi, confuzia de valori, există o disciplină şi justificare perfecte.

La drept vorbind, orice contact serios cu „literatura orală", realizat de pe poziţii extraetnografice, trebuie

înţeles ca o experienţă individuală. Rezultatele obţinute pe această cale au o relativitate infinit mai mare decît în cazul artei „culte". Aici nu este vorba de teoria banalizată în ultimă vreme, potrivit căreia discursul critic nu epuizează niciodată valenţele semantice ale operei. Folclorul cuprinde o infinitate de structuri libere. O primă etapă a cercetării se poate încheia cu descoperirea lor şi pînă în prezent nu s-a procedat altfel. Următoarea constă în ordonarea lor, în realizarea unei partituri pe care o putem numi referat, eseu, demers critic, cum dorim. Abia aici ne putem convinge că, într-adevăr, abordarea poeticii folclorice constituie o experienţă individuală, întrucît altcineva poate selecta structurile şi organiza altfel datele partiturii. De vină nu este subiectivitatea cercetătorului, din contra, el poate da impresia de maximum de obiectivitate. Dar nu are totdeauna capacitatea să discearnă, dintr-o mare infinitate, elementele absolut reprezentative, fapt realizabil doar prin programarea computerului. De exemplu, şi ne referim doar la un sector restrîns al folclorului, balada a fost clasificată în diverse rînduri şi niciodată nu s-a ajuns la un consens unanim, deşi, obiectiv vorbind, fiecare studiu în parte, începînd de la G. Dem. Teodorescu la Iorga, Caracostea, Amzulescu este acceptabil. Bineînţeles , oricînd pot fi propuse şi altele.

Uneori datele partiturii pot conduce la rezultate de-a dreptul contradictorii. Să privim comparativ proverbul „Capul plecat, sabia nu-l taie", cu : „Decît toată vara cioară, mai bine o zi şoim", ultimul avînd variantele : „Decît un an nicovală, mai bine trei zile ciocan" ; „Decît sărac, mai bine drac" ; „Decît să trăieşti murind, mai bine să mori trăind" ; „Decît slugă la văduvă, mai bine vizitiu la cai albi". Sînt posibile următoarele interpretări. Primul proverb, împreună cu alte texte similare în versuri ori proză ar permite ipoteza, susţinută dealtfel, de unii cercetători care s-au bazat pe un număr limitat de texte, că întreaga populaţie de pe teritoriul nostru a acceptat cu supunere ideea fatalităţii. Teza poate fi infirmată, evident, de cealaltă categorie de proverbe. Dar aceasta este o chestiune de selecţie a structurilor libere, operaţie la fel de eronată ca şi prima. În realitate ambele teorii sînt susţinute de materialul faptic. Trebuie să

o cătănuță" ; „Să fii maică blestemată / De ce nu m-ai făcut fată" ; „Spală-mi, maică, hainele / Că se duc catanele" ; „În ce țară mă duc eu, / Nu se face spic de grîu" ; „Cîntă cucu-n vîrf de nuc, / Ven't-a vremea să mă duc" ; „Foaie verde iasomie, / Bate-l, Doamne, cu mînie / P-ăl de-a scos militărie" ; „Foaie verde bob năut, / Maică, bine ți-a părut / Pe mine cînd m-ai făcut" ; „Foaie verde matostat, / De cînd m-a mobilizat / N-am dormit o noapte-n pat" ; „Mai am două-trei zile / Și dau raniță-n primire" ; „— Și iar verde de trei flori, / Măi soldat din vînători, / Cum ți-a fost soarta să mori ?" ; „Foaie verde peliniță / Fă-mă, Doamne,-o porumbiță" ; „Frunzuliță, frunză lată, / Eu mă duc, mîndră,-n armată, / Tu rămîi plîngînd la poartă" ; „Acum ceasul bate unu / S-aude bubuind tunul ; / De-acum ceasul bate două, / S-aude de-o luptă nouă" ; „Verde frunză și-o lalea, / Păsărică, păsărea, / N-ai văzut pe maică-mea ?" ; „Frunză verde salcia, / Bate vîntul salcia, / Să s-adune tabăra" ; „Foaie verde trei granate, / Trenule, să nu ai parte" ; „Pe cel deal, pe cel colnic / Trece-o fată c-un voinic" ; „Frunză verde maghiran, / Drag mi-a fost calul balan / Și Gheorghiță militar" ; „Eu mă duc, maico,-n lume / Inima pe loc rămîne" ; „Foaie verde siminoc / Tot orașu-i cu noroc / Numai Plevna ardi-n foc" ; „Foaie verde de-o cicoare, / Cît e Banatul de mare, / Numai două drumuri mi-are" ; „Foaie verde magheran, / Eu mai am mîndro, mai am / Șapte zile dintr-un an" ; „Foaie verde de-o granată / Cînd am plecat la armată, / Lăsai mamă, / Lăsai tată, / Pe mîndra nemăritată, / Și-o piatră mare la poartă" [1].

[1] Exemplele au fost selectate din colecțiile : Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor ;* Mihai Canianu, *Poezii populare*, Iași, 1888 ; C. Rădulescu-Codin, *Cîntece din război*, I, 1923 ; Elena Sevastos, *Cîntece moldovenești*, 1888 ; Tudor Pamfile, *Cîntece de țară*, București, 1913 ; Gh. Cernea, *Doine din război*, Buc., 1931 ; I. Licea, *Cîntece ostășești din vremea războiului*, 1937 ; Bibicescu, *Poezii populare din Transilvania...* **Urban Jarnic și Andrei Bîrseanu**, *Doine și strigături din Ardeal..., Folclor din Suceava ; Folclor din Oltenia și Muntenia*, vol. II—V, revistele : *Muscelul* (Anul I, nr. 16, 1908), *Comoara satelor* (Anul I, nr. 6, 1923).

Acest tabel, aproape complet, reprezintă doina de ostășie în formele ei esențiale și stabile. Un indice tipologic se poate baza pe el. Specia cunoaște un mare număr de texte, dar numai motivele indicate (uneori în extensiune, alteori, prin cîteva versuri și cine este familiarizat cu literatura populară le recunoaște cu ușurință), prin circulație, frecvență și instituționalizare, au căpătat atribute de dominante ale *modului*. Sub regența fiecărui motiv în parte se încheagă o anume compoziție, astfel încît textele respective, în loc să fie uniforme, cum par la prima vedere, sînt perfect individualizate. O tipologie a liricii populare, concepută pe baza *modurilor* și a dominantelor vizualizate ale acestuia este, prin urmare, posibilă, iar faptul ni se pare util pentru a înțelege mai bine însuși conceptul de operă folclorică.

REPERTORIU FOLCLORIC

Prin „repertoriu" înțelegem tipurile de forme active din cadrul modurilor compoziționale, ca și unele poetizări ale *modurilor etnografice*. Intenția noastră nu este să realizăm clasificări în capitolul de față, deși, metodologic, vom face adesea uz de principiile poeticii tradiționale, mai ales în ceea ce privește aderența textelor la genuri și specii. Spunem „aderență" și nu „integrare", întrucît o teorie a genurilor pe terenul artei orale se dovedește incomparabil mai ineficientă decît în cazul creației scrise, datorită caracterului proteic al acelorași forme poetice.

Putem constata, în baza cunoștințelor de teorie literară, că o compoziție aderă, prin dominantele sale formale, la basmul fantastic și nu la snoavă, la dramatic și nu la liric. Nu putem, în același timp, preciza dacă din punctul de vedere al realizării poetice interesează pe estetician ori pe sociolog : de pildă, textele reprezentative care atestă inventivitatea unor creatori veritabili în comparație cu rebuturile unor inși, destinate să convingă nu de valoarea în sine a actului artistic, ci de extensiunea fenomenului la scară socială, ori în altă ordine de idei, de confuzia gusturilor, șocantă în contemporaneitate. De asemenea, funcțional, teoria genurilor nu poate stabili în ce măsură o categorie de variante sau chiar o specie întreagă au suferit deplasări de sens, dacă interesează colectivitatea tradițională ori o parte a acesteia, mediile rurale sau culte etc.

Vom constata existența unui repertoriu pasiv și a altuia activ. Din moment ce ne convingem că primul este

preponderent, întrezărim și destinul tradiției ca formă culturală unică a comunităților rurale, așa cum se prezintă pînă nu de mult. Nu avem dreptul să vorbim fără rezerve serioase despre existența basmului actual, după cum un comentariu asupra liricii ne obligă să ținem seama că în acest domeniu s-au produs, ca peste tot, o serie de modificări de structură, de atitudine, accent, funcție, de substituire și dispariție a unor categorii, etc.

Totodată, „repertoriul pasiv" (adică textele care circulă pe calea cărții și nu mai suportă modificări pe calea oralității) este și el susceptibil de compartimentări. O parte a repertoriului pasiv este sortită dispariției în sensul propriu al cuvîntului, întrucît nu rezistă confruntării cu timpul. Așa s-a întîmplat cu majoritatea dansurilor din complexul călușarilor sau cu legendele superstițioase. Se pare că aceasta este o lege generală care a însoțit folclorul de-a lungul istoriei sale. Mitul ori a dispărut, iar din fărîmiturile lui s-a constituit basmul, dacă nu ți să-i dăm crezare lui Propp, ori s-a refugiat în legendă (mitul creațiunii) și sub această formă a ajuns pînă aproape de noi. Este imposibil să precizăm cîte categorii bine constituite și altă dată apreciate au dispărut din circulație, pentru a face loc altora (mai ales producțiile spirituale aparținînd cultivatorilor și meseriașilor), începînd din patriarhat pînă în feudalism. Despre folclorul dacilor n-o să putem aduce niciodată mărturii sigure, iar în ceea ce privește cultura indo-europeană, încă n-am trecut dincolo de domeniul ipotezelor și al speculațiilor.

Altă parte a „repertoriului pasiv" redevine activă pe alt plan, prin integrarea în sistemul general al culturii. Pentru anumite zone culturale, ea constituie așa-zisa bază a artei „culte" și totodată izvor de modele poetice și de arhetipuri, ceea ce îi justifică generalizarea și penetrația în diverse sectoare ale gîndirii. Tradiția redevenită activă, chiar dacă nu mai cunoaște circulația vie a oralității, ci viața nouă a cărții, se universalizează. Situîndu-se în centrul vieții moderne, tradiția literarizată se redimensionează fundamental, devenind una dintre coordonatele culturii. Într-o asemenea situație nu se mai poate vorbi de cele două culturi „majoră" și „minoră". Este adevă-

rat că această parte a tradiției, integrabilă în tezaurul etern al umanității, cunoaște, în procesul devenirii sale, o perioadă de tranziție. Înainte de a-și însuși pe deplin modul de gîndire propriu mediului urban, există o etapă bine distinctă cînd satul reușește să-și mențină repertoriul tradițional, fără a introduce modificări substanțiale. Într-un asemenea moment critic, folclorul trăiește prin circulație și nu prin creație, iar gîndirea savantă încă n-a reușit să se instaureze. Basmul, depreciat ca minciună, se menține în general pentru plăcerea tinerei generații, cît despre cîntecul liric, deși specia are mai mare adeziune în mase, bătrînii fac eforturi pentru asigurarea continuității în experiența cîntatului.

Din punct de vedere estetic problema repertoriului se pune în sensul justificării sale ca viziune poetică în contemporaneitate. Acest lucru ne obligă la o operație sistematică de selectare. Faptul ni se pare însă temerar atîta vreme cît nu posedăm o serie de instrumente științifice necesare, tipologii, monografii de motive, corpusul și atlasul folcloric etc., pentru a ne convinge de vitalitatea reală a repertoriului.

MODURI COMPOZIȚIONALE

FORME POETICE ALE PROZEI

Prin formula introductivă „a fost odată", basmul se eliberează de mit, în sensul că se instaurează într-o altă ordine temporală, faptul narat avînd valoare doar pentru trecut. Esteticește vorbind, el preferă ficțiunea iar naratorul este convins de aceasta. Modificarea de perspectivă s-a produs tot prin alunecarea de funcție. Important este însă faptul că oamenii au deprins gustul fantazării, deși problema capitală a basmului n-o constituie fantasticul, așa cum se crede îndeobște, ci eroismul și dinamizarea acțiunii. Primii băsmuitori nu au făcut altceva decît să răstălmăcească, uneori tendențios, într-un context impropriu, datele mitului. Iată sursa fantasticului.

Mitul era solemn, descriptiv și static, deoarece înfățișa cu maximum de exactitate formele inițierii prin care trecea strămoșul totem ori neofitul însuși. Probabil că era încărcat și greoi ca structură, datorită aglomerării cu simboluri cultice de care dispunea neofitul în timpul inițierii.

Basmul își construiește o poetică proprie. El își însușește ideea despre celălalt tărîm, tehnica metamorfozărilor, uzează de graiul dobitoacelor, etc., — forme preexistente ale fantasticului, topite într-o narațiune suplă, maleabilă, captivantă, destinată să-l uluiască pe ascultătorul dormic de senzațional. Această situație necesita subiecte palpitante, conflicte acute. Ar fi vorba de așazisa „viață specială" a naratului[1]. Mitul poseda un repertoriu întins de subiecte pe care le-a transferat basmu-

[1] Ion Cazan, *Drăguș. Un sat din Țara Oltului. Literatura populară*, București, 1947, p. 1.

lui, dar între cele două tipuri narative deosebirea ni se pare totuşi considerabilă. Călătoria pe celălalt tărîm este în cazul basmului o veritabilă aventură eroică şi nu o simplă transgresiune dintr-un mediu în altul ; casa din pădure devine un loc de întîlnire al voinicilor şi nu simbol al morţii şi învierii simulate. Mitul este expresia fecundităţii materne şi profesează religia cunoaşterii tainelor naturii-mamă prin vrajă şi magie. Eroismul mitului trebuie abordat cu prudenţă. Atotputernică se dovedeşte doar ştiinţa şamanului. Deosebirea dintre iniţiat şi neofit constă în aceea că primul ştie să se orienteze în complexul lumii înconjurătoare la nivelul gîndirii patriarhale, adică şi-a însuşit graiul animalelor, puterea de a-şi schimba înfăţişarea fizică, cunoaşte secretele înmulţirii etc., cu alte cuvinte a intrat în relaţie şi sub ocrotirea directă a strămoşului totem, fapt posibil numai pe calea magiei. Datorită proteismului formal, omul sau eroul pot coborî pînă la scara de jos a elementelor primordiale. Cu acest prilej constatăm că, la nivelul mitului, noţiunea de personaj nu era bine definită caracterologic.

Modul de existenţă propriu vieţii vegetative duce la inexistenţa personajelor pozitive şi negative, literar vorbind, şi apariţia fiinţelor binevoitoare şi răuvoitoare în una şi aceeaşi întruchipare. Toate se caracterizează prin aceea că pot fi convertibile într-un sens sau altul în baza sacrificiului. Balaurul, aşteptîndu-şi prada la fîntînă, nu pare, din perspectiva mitului, o fiinţă malefică, ci un paznic al bogăţiilor tăinuite în subterane, pe care este dispus să le dăruiască oamenilor ; voinicul, în peregrinările sale în împărăţia de peste nouă mări şi nouă ţări, de fapt împărăţia morţii, trece uneori printre şiruri de monştri fără să se lupte, deoarece este investit cu însemne ale forţei magice (pasajul fiind asimilat şi în basm), cum ar fi sabia, simbol tipic „ascensional“ [1] în terminologia lui Gilbert Durand sau buzduganul, simbol falic, în interpretarea arhetipală a lui Propp. Prometeu este un personaj mai aproape de basm decît de mit. Intrînd în conflict tranşant şi de neîmpăcat cu Olimpul, el se desolidarizează de legea tradiţională a convertibilităţii, cu alte cuvinte îşi dezvăluie neaderenţa la mit. Altfel, focul răpit din cuptoarele lui Vulcan-Hefaistos trebuia să ne apară drept o calitate intrinsecă a sa. Prometeu obţine prada prin violenţă şi nu prin dar, prin gest eroic şi nu prin magie, asemenea oricărui personaj de basm.

Opus lui Prometeu este Manimazos, zeul trac, erou culturalizator în sensul clasic al cuvîntului. El există întîi de toate ca *numen* şi în această ipostază cuprinde în germene un întreg sistem de forme în devenire, spaţiul şi timpul, viaţa şi moartea. Manimazos, luînd chip de om, îi învaţă pe traci să fie înţelepţi şi drepţi, apoi îi deprinde cu meşteşugul armelor, el fiind primul ostaş, cu agricultura, el fiind primul semănător, cu arta ghicitului în stele, el fiind primul mare preot, etc. După ce le-a făcut pe toate cu răbdare şi chibzuinţă, dispare, reintră în *numen* pentru a-i lăsa pe oameni să se conducă după învăţăturile sale şi pentru a fi venerat la festivităţi. Este şi aici un eroism ca în orice mit, dar aparţine conceptului şi materiei care, într-un moment critic, fac efortul suprem de a ieşi din inerţia primordială, căutîndu-şi ordine şi sens. Mitul devine simbol.

La greci, în afară de faptul că funcţiile sînt diferenţiate, puţine zeităţi au mai păstrat atributele clasice, de a fi asimilaţi cu principiile primordiale. Poseidon, înconjurat de o serie de ajutoare este simbolul apei ; Hades, stăpînul nopţii infernale ; Hefaistos abia păstrează o vagă amintire de zeitate uraniană. Numai Zeus poate fi comparat cu Manimazos, cu deosebirea că apartenenţa uranică a primului nu poate fi pusă la îndoială, ceea ce dovedeşte naşterea sa tîrzie. Zeus este omniprezent, materializîndu-se sub formă de fulger (insemn al puterii), nour (simbol meteorologic), sau taur (principiu erotic). Dar, cel mai adesea, Zeus este sinonimul ordinii cosmice, al armoniei între lucruri, fapt ce ne face să bănuim aici o tendinţă de modernizare a mitului după gusturile rafi-

[1] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Introduction à l'archétypologie générale, Paris, Presses universitaires de France, 1963, pp. 127—150 [cap. *Les symboles ascensionnels*].

nate ale societății grecești. În faza clasică a totemismului și a cultului vegetației, dominantă era ideea multitudinii de forme (bogății nesfîrșite, cereale, turme nenumărate), care se nasc neîncetat din tainițele pămîntului și ale codrului, pentru îndestularea populației.

Mitologia greacă ne apare și mai incongruentă dacă ne gîndim la personajele feminine. Ele au denumiri ca: zeița frumuseții, zeița înțelepciunii, zeița castității, simboluri etico-estetice de neconceput în faza mai veche a mitului cînd dominau riturile de inițiere, iar conștiința despre existența diferențierii și armoniei formale încă nu se născuse.

Față de asemenea variate tipuri de mit, clasice ori modernizate, basmul a inventat o ordine inedită. El a realizat pentru prima oară în arta literară personaje neconvertibile și neasimilabile în sensul mitului. O nouă viziune estetică asupra lumii își face loc din ce în ce mai mult, în înțelesul că aceasta începe să nu mai fie dominată de un singur principiu ordonator, ci de unul dual, bine-rău. Legea dialectică a luptei contrariilor pare să solicite inteligența omului, într-o formă naivă și vagă, înaintea presocraticilor. Afirmația pare îndrăzneață, dar nu trebuie să credem că doar cîțiva gînditori culți au avut revelația fenomenului panthareic, iar diversele sisteme culturale tradiționale nu au fost capabile să-l întrezărească în chip empiric. În anumite cazuri, înșiși oamenii de cultură ai antichității au apelat și chiar s-au inspirat din cultura populară. Exemplul tipic îl constituie Platon care nu a fost străin de religia caldeienilor cînd a formulat teoria arhetipurilor ideale.

Operația băsmuitorului de altă dată a fost, de altfel, dintre cele mai simple. Într-o vreme de decădere a mitului, el a înțeles că acesta i se opune ca ideologie și practică. De aceea se cerea reinterpretat dintr-o perspectivă nouă, făcîndu-se totodată delimitări categorice. Datele mitului nu mai sînt interpretate simbolic. Casa din pădure este un lăcaș al morții, balaurul de la fîntînă un răufăcător ca și zmeul venit să fure merele, moșia Scorpiei un loc de pierzanie, etc. Aceștia posedă comori și obiecte magice, dar ele pot fi smulse cu forța și nu prin

sacrificii. Se naște un nou cod al eroismului și, pentru prima oară în proza fantastică, unul al onoarei. Prin apariția omului ca forță activă, capabil să întreprindă acțiuni pe cont propriu în virtutea unor principii morale înalte, se poate vorbi de umanismul basmului. Iată o serie de trăsături care nu decurg numai din faptul că omul și-a permis să transcrie în imagini cîteva dintre experiențele cotidiene.

Dualismul bine-rău, devenit mod specific și fundamental de gîndire, a avut urmări serioase și asupra structurii narațiunilor. Întîi de toate, cu puține excepții (Corbul, Dracul), basmul cultivă personaje ireconciliabile, opozante, pozitive-negative, faptul ducînd la schematizarea lor. Pentru a impresiona cît mai puternic prin înfățișările lor oribile (Mama pădurii, Zmeul, Dracul), naratorul le-a lăsat, ca în faza mitică, să treacă drept reprezentări ale forțelor naturii devenite vrăjmașe, faptul trebuind să rezulte nu numai din intenție, dar și din aspectele fizice. În funcție de personajele opozante principale (Făt-Frumos — Zmeul) se distribuie, după interese, o galerie întreagă de altele ajutătoare încît, din acest punct de vedere, basmul (ne referim la cel fantastic), apare deosebit de pitoresc și de animat.

Băsmuitorii știu să conducă totdeauna cu multă iscusință narațiunea începută. În afară de particularitatea, semnalată încă din timpul școlii finlandeze, că într-o secvență anumită nu apar mai mult de două personaje deodată, sau că acțiunea este unidirecțională, mai trebuie subliniat dinamismul acesteia, insistența cu care sînt urmăriți eroii, marea conciziune a expunerii, fără ca artistul să renunțe la amănunte semnificative, fraze retorice, poetice, la diferite formule consacrate, toate făcînd delicîul prozei fantastice. Există un „cod al narării", spune Gh. Vrabie [1]. Oricum, șochează feericul basmului rezultat din măreția acțiunilor care înalță și aprind fantezia ascultătorului, din optimismul eroului aflat în situațiile cele mai dramatice, sau din marea diversitate cromatică. Călinescu era entuziasmat de predilecția naratorului pentru me-

[1] Gheorghe Vrabie, op. cit., p. 13.

tale : „Frecvent în basm este cazul pădurilor de natură minerală", ni se spune în *Estetica basmului*. Cele douăsprezece fete de împărat, care dispar noaptea, trec printr-o pădure de argint, printr-una de aur și prin una „cu frunzele numai diamanturi și pietre nestemate, care sclipeau de-ți luau ochii" (Isp. *Cele douăsprezece fete de împărat*). Cînd flăcăul care le urmărește rupe cîte o rămurea, pădurile freamătă puternic, însă fata cea mare crede că păsăruica ce-și are cuibul în turnul bisericii din palaturile împăratului a trecut prin frunze, căci numai ea poate răzbate (ibid.). Într-un caz asemănător, o fată, pierind noaptea trece printr-o pădure de aramă, una de argint și alta de aur (Al. Antemireanu, *Ciobanul și fata de împărat*). În cîte o pădure de aramă, de argint, de aur, locuiește cîte un zmeu (M. Eminescu, *Călin nebunul*). Aceste priveliști sînt de pus în legătură cu obsesia în basm a metalelor [1]. S-ar putea să fie o obsesie pentru feeric. Metalele erau folosite ca simboluri cultice în faza mitului. Producîndu-se modificarea de funcție de la un tip narativ la altul, ca și de structură artistică, de situare conflictuală a personajelor după principiul dualismului bine-rău, băsmuitorul nu a renunțat la cromatismul strălucitor al peisajelor, din contra, l-a accentuat din predilecția continuă pentru fantastic. Iar metalele erau deocamdată cele mai indicate pentru asemenea funcție poetică.

În mit, pădurea, respectiv podul de aramă, argint, aur, precizau locul efectuării unor ritualuri. În basm, au rolul convențional de a avertiza că ținuturile se află sub stăpînirea unor personaje malefice și că trebuie eliberate prin forță. După încercările grele ale eroului (o formă modernizată, de altfel, a inițierilor) se instaurează o altă ordine estetică, în virtutea noilor idealuri ale omului, de dominare a mediului și de extindere a sferei cunoașterii. Pădurea redevine obișnuită, castelul dispare, podul nu se mai cunoaște. Nici ideea de abundență nu poate fi invocată în basm prin metale, decît cu anumite restricții, deoarece aceasta nu mai este comunicată la modul înfățișării materiei fabuloase, ci cu ajutorul unor simboluri neînsemnate ca dimensiune : mărgicuța de sub limbă, cornul vacii, pîinea, sticla cu vin, cocoșul, găina.

[1] G. Călinescu, *Estetica basmului*. București, Editura pentru literatură, 1965, p. 288.

Aproape aceleași motive analizate de G. Călinescu în cartea citată l-au preocupat și pe V. I. Propp în *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, fiecare dintre ei cercetînd problemele în mod independent. O analiză paralelă a celor două studii ar fi interesantă, întrucît ceea ce se afirmă într-o parte pare să fie dezis în cealaltă Iată un comentariu al profesorului leningrădean în legătură cu metalele : „Cazul cu ouășoarele de aur mai este interesant și printr-un alt aspect : el ne dovedește că aurul și culoarea lui sînt sinonime cu focul. Constatarea este valabilă și în legătură cu pana Păsării de foc, din care izvorăște lumină.Ținînd seama de faptul că împărăția de peste nouă țări și nouă mări este totodată — și foarte frecvent — o împărăție uranică, solară, putem lesne ajunge la concluzia că coloratura uranică a obiectelor constituie o expresie a naturii lor solare" [1].

Contradicția este doar formală. Ea se explică prin faptul că autorii folosesc metode diferite de lucru. În asemenea cazuri rezultatele pot fi acceptate cu condiția ca cercetătorii să fie loiali cu ei înșiși. Paradoxul se naște doar la gîndul că una și aceeași materie prilejuiește alte rezultate în funcție de metodă. Dar acesta este numai privilegiul narațiunilor fantastice, confirmîndu-se definiția că basmul „este un gen vast, depășind cu mult romanul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală" [2].

La origine basmul este într-adevăr „știință" și „observație" morală. Propp, interesat de „rădăcinile istorice", de fapt de motivele arhetipale, a abordat metoda reconstituirilor pentru a-și explica funcțiile elementelor constitutive ale prozei fantastice. Este o metodă pe care am numi-o culturalistă. Călinescu a analizat forma contemporană a basmului, cînd acesta devenise o compoziție de sine stătătoare în sensul literar al cuvîntului. El l-a continuat într-un anume fel pe Propp. De aceea, ambele lucrări,

[1] V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. București, Editura „Univers", 1973, p. 362.

[2] G. Călinescu, op. cit., p. 9.

împotriva aparențelor, se completează, constituind totodată contribuții fundamentale în bibliografia de specialitate.

Dar, G. Călinescu nu a tratat „estetica" basmului cum o pretinde titlul. Autorul nici nu a amintit măcar că un asemenea tip de narațiune s-a impus din necesitatea obiectivă a comunicării unui nou statut etico-estetic. Odată cu basmul se naște cultul formei, sentimentul pentru frumusețea umană, prima formă de abordare a acestui concept estetic, după cum apare necesitatea ierarhizării, deocamdată într-un mod superficial, a lumii fenomenale, condiție a însușirii frumosului natural.

Dintre toate speciile folclorice, basmul înțeles ca *mod poetic* distinct de mit, a avut unul dintre destinele cele mai nedrepte. Ținut la mare cinste în vechime, astăzi are puțini simpatizanți. Loiali au rămas deocamdată copiii și oamenii de cultură, unii pentru că gustă senzaționalul cu naivitate, ceilalți pentru că îl acceptă din rafinament, și unii și alții descoperind basmul în cărți. Dacă mai există astăzi băsmuitori, aceștia pot fi considerați de folcloriști drept ultimi mohicani, textele înregistrate luînd, de regulă, drumul arhivelor.

Situația basmelor nuvelistice este și mai precară. Dacă basmul fantastic de tip *Märchen* se mai bucură de oarecare circulație, datorită incredibilului situațiilor, feericului peisajelor și gigantismului eroilor (aproape orice ins care a trecut prin școală poate cita cîteva titluri), basmul nuvelistic nu reține decît vag atenția. Materia este adesea săracă și inexpresivă iar cine dorește să se delecteze cu o descriere realistă a satului sau să se „informeze", apelează mai curînd la povestirea „cultă". Faptul dovedește că nuvelizarea, fenomen real și de amploare, nu a însemnat un cîștig prea mare pentru modul prozei folclorice în general, ci o experiență interesantă, necesară, inevitabilă și atîta tot. De altfel, simptomatice ni se par și reticențele unor cercetători în legătură cu această categorie folclorică. V. I. Propp, G. Călinescu, Nicolae Roșianu nu trec dincolo de basmul fantastic.

Legenda, altă formă particulară a *modului* prozei cu diferitele ei tipuri (cosmogonică, geografică, zoologică,

istorică, exceptînd-o pe cea superstițioasă cu caracter local, mai cu seamă cînd este considerată mit al creațiunii), trezește adesea interesul scriitorilor contemporani care îi asigură semnificații poetico-filosofice inedite. În schimb, ca variantă orală lectorul o descoperă poetizată doar în colecții : *(Legenda ciocîrliei)*.

De o vitalitate sporită s-au bucurat și încă se mai bucură în mediile rurale din punctul de vedere al „repertoriului" *povestea cu animale* și *snoava*, specii scurte în proză care au părut mai credibile din perspectiva relatării faptelor concrete de viață și poate și din cauza tendințelor moralizatoare, vizînd aspecte general umane. Se știe apoi că proza scurtă, din motive care privesc circumstanțele narării, s-a dovedit mai persistentă. Deci au concurat mai mulți factori favorabili. S-a justificat astfel, în ultimă instanță, convenționalismul limbajului specific snoavei, chiar dacă în compoziție se operează cu elemente ale incredibilului. În schimb, omul rural nu a mai fost încrezător în convenționalismul basmului, specie considerată demnă de repertoriul copiilor.

CÎNTECUL EPIC

În evoluția formelor poetice ale folclorului, cîntecul epic, denumit mai adesea baladă, printr-un termen neologic, poate aduce lămuriri dintre cele mai interesante. Abordarea analitică a problemei dezvăluie, într-o primă etapă a cercetării, existența unor motive mitice ori de basm, întrețesute în structura compozițională a textelor aparținînd speciei în discuție și chiar dispunerea conflictuală a opozanților după schema *bine-rău*. Eroul se afirmă ca eliberator, intrînd în conflict ireconciliabil cu forțe malefice. Reprezentativă pentru perpetuarea unor elemente arhaice ni se pare *Dămean și Sîla*, deși lupta cu șarpele din aceeași grupă tematică a avut o circulație mai intensă în spațiul dunărean. Acest cîntec poate demonstra cum în unele cazuri spațiul mitic se restrînge în formula introductivă, pentru situarea narațiunii, urmînd ca textul să evolueze în sensul fantasticului propriu-zis, de factură populară, sau să se istoricizeze.

Cînd se ajunge la un singur vers ori la maxim două, formula introductivă are o valoare simbolică : „Foaie de cicoare / În prunduț de mare" *(Soarele și luna)* ; „Foicica bobului / Supt seninul cerului *(Arcoș-Pașa și gerul)* ; „Sub ceri roșu răsărit / Este-un măr mare-nflorit" *(Novac și zîna)* ; „Colo jos la scăpătat / La ciardacul lui Novac" *(Gruia — Copilul)* ; „Pe pîrîu de rouă" *(Cicoarea)* ; „Mugurel de mare" *(Voica)*[1], ultimele două tinzînd spre ermetizare, ca și controversata și enigmatica expresie „frunză verde". Situația este întîlnită și în unele colinde, confirmîndu-se și pe acest plan înrudirea dintre specii : „La mijlocul ceriului / Iesti-un pom a raiului"[1], „Din forma inelului / Junelui, junelui bun / Luai urma leului" (Op. cit., p. 70) ; „Sus la vița vinului / La poala gutuiului" (Op. cit., p. 123) ; „La podul cu zalele / răsărit-a soarele" (Op. cit., p. 127) ; „Colo-n josu mai din josu / La luncile soarelui" (Op. cit., p. 165) ; „La luncile soarelui / Flori dalbe de măr / La fîntîna Corbului" (Op. cit., p. 170) ; „Prunduleț de mare / Sub soare răsare" (Op. cit., p. 249) ; „'N schela mării / 'N vadul sării" (Op. cit., p. 253) ; „Sub zare / de soare / În ostrov de mare" (Op. cit., p. 273).

Mai dezvoltată, deci posedînd mai multe elemente de referință, formula introductivă din *Dămean și Sîla* poate fi descifrabilă cel puțin ipotetic. Eroul își poartă murgul printr-un decor de fantastic straniu, cu zîne care se scaldă într-un lac cu lapte dulce și „cu țărmuri de pită albă". Faptul amintește de imaginea raiului din *Țiganiada* lui Budai-Deleanu, dar și de reprezentări specifice mitului tradițional. La slavii sud-dunăreni Vîla Brodarița era un personaj al fecundității care scotea la iveală, din interiorul său, ca „pe o gură de rai", turme de oi, vite, rîuri de lapte și miere, comori de grîne, cum sînt descrise, în mod feeric, în colindele noastre. „La iranieni, din corpul taurului primordial ucis de Ahriman iau naștere cerealele și plantele"[2]. Nilul, la vechii egipteni, simbol al belșugului, izvora și el din gura unui șarpe mitic.

Sîla Samodiva deținea, în concepția mitică, de asemenea bogății pe care le dăruia condiționînd ritualuri și sacrificii umane. Într-o fază mai nouă și-a schimbat această funcție binevoitoare, iar situația s-a transmis nu numai basmului, ci și cîntecului epic, atîta vreme cît nivelul cultural era în linii generale același. Sîla Samodiva

[1] Exemplele sînt selectate din *Balade populare românești*, vol. I, Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu, București, Editura pentru literatură, 1964.

[1] *La luncile soarelui. Antologie a colindelor laice*, Ediție îngrijită și prefațată de Monica Brătulescu, București, Editura pentru literatură, 1964, p. 56.

[2] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, p. 92.

devine „un om al locului", ucigîndu-i pe trecători. Ea se adresează lui Dămean într-o manieră pe care o vom recunoaşte ca şablon în dialogul dintre Scorpia şi Făt-Frumos din *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără moarte*, basmul cules de Petre Ispirescu, sau în conflictul dintre Manea şi Toma Alimoş :

„Ei, tu Dăleo Dămean,
Prunc de doisprezece ani,
Cine pe tin' te-a adus
Şi în calea mea te-a pus,
De îmi calci livezile
Şi-mi trîntesti rogoazele
Şi-mi tulburi izvoarele ?" [1]

Cele două personaje se iau la întrecere într-o fugă voinicească şi magică, jucînd rolurile vînătorilor de capete, adică învoindu-se ca cel mai vrednic să-l însemne pe celălalt în timpul competiţiei cu semnul crucii, pentru a căpăta apoi dovada că are dreptul să-l decapiteze :

„De bătut să nu ne batem,
Ci mai bine să ne-ntrecem
De la roşu răsărit
Pîn' la negru asfinţit.
Care pe care ne-om ajunge,
Celuia să-i facem cruce,
Cruce pe cap să-l zdrobească,
Viaţa-i să se sfîrşească" [2].

Samodiva poartă insemne tipice Babei Iaga din perioada iniţiatică :

„Iară Sîla asculta
Şi-ncepea fuga a da
Cu cocia ce avea,
Cocie în două roate,
Din trup de om erau toate :
Buciumile roţilor,
Grumazii voinicilor ;
Şi năplatul roatelor,
Tălpile voinicilor ;

[1] ***Balade populare româneşti***, ed. cit., p. 343.
[2] Ibidem, p. 344.

Dar în loc de mădulare,
Degetele cu inele ;
Dară frîul de la cai,
Cosiţe de fete mari...".

Altă dată aceste elemente, anarhic situate, nu erau diferenţiate de personajul mitic, pentru a se crea convingerea că vrăjitoarea poate să reconstituie oricînd chipul neofitului după ce a trecut prin etapele iniţierii prescrise de ritual. În cadrul cîntecului pe care îl analizăm, insemnele capătă o figurare distinctă (cocia cu două roate), deci s-au separat de portretul fizic ale eroului însuşi. Că înfăţişarea sa rămîne indefinită nu are importanţă. Este suficient că insemnele îi reprezintă funcţia nouă, de vînător de capete, iar confecţionarea unui asemenea blazon urmărea să-i înfricoşeze pe adversari.

Şi Dămean se conformează obiceiului. Cîntăreţul îi neglijează complet înfăţişarea fizică. Ştim doar că este „prunc de doisprezece ani", ceea ce ne duce cu gîndul la tema copilului voinic din basme, care se naşte şi creşte miraculos. În schimb :

„Avea şeauă, şi-avea frîu
Chiar din o falcă de zmeu ;
Frîul e din nopîrcele
Oacheşe şi frumuşele,
Tot din gură încleştate
Şi din coadă înnodate,
Cum mai negre şi ciudate" [1].

Venindu-i în ajutor, la un semnal magic, doisprezece zmei, pe care îi înhamă la cocie să poată continua cursa, Samodiva se dovedeşte mai puternică. Dămean apelează la trucuri. O pune să se metamorfozeze în fecioară şi să se arate la fereastră pentru a-i admira frumuseţea. In acest timp el îşi pregăteşte arma şi o omoară. După acelaşi şablon, Greuceanu, urmărit de zmeoaică pînă la Faurul pămîntului, îşi ucide adversarul, aruncîndu-i metal înroşit în gură. Blazonul lui Dămean mai capătă un insemn :

[1] Ibidem, p. 344.

„Ochii negri îi scotea,
La șeaua sa îi punea,
Chiar și noaptea strălucea,
Parcă stelele-ar lumina“ [1].

În *Ai trei frați cu nouă zmei* situația este inversată, introducîndu-se și o notă naiv-comică. De data aceasta sora mai mică apare la fereastră, șiretlic pus la cale de frații ei, astfel ca „zmeul să mi-o vază / Leșin la inimă-i cază !“ Prîslea, imitîndu-l pe Greuceanu, îi taie capul.

Propp afirmă că ochii, limba, capul, inima sînt considerate de omul din faza mitică, după localități, lăcașuri ale vieții. Cine le obține își însușește forțe noi sau poate dispune de cel ucis (termenul exact este *învins*, întrucît noțiunea de moarte nu apare decît ca o simplă transgresiune dintr-un mediu în altul), ca de un servitor. Aceeași sursă de gîndire justifică și vînătoarea de capete. Trebuie să recunoaștem că Iulius E. Lips nu avea dreptate cînd limita geografic vînătoarea de capete doar la Noua Guinee [2]. Obiceiul era mai general, simbolurile teoretizate de Propp trădîndu-i aria de răspîndire. Cu semnificații strict culturale la origine ele au persistat „documentaristic“ în formele literare, dovedindu-se rezistența acestora, ca în anumite cîntece epice românești.

În basme există numeroase subiecte despre vrăjitoarea care fură venele voinicului, despre inima eroului ascunsă într-o vietate, porc-pasăre-vierme, despre limbile balaurului păstrate în batistă și arătate la momentul oportun pentru demascarea impostorului etc. Pentru eroul de cîntec epic asemenea elemente nu mai constituie surse ale forței personale pe care să le țină ascunse de teama adversarilor (inima) sau din modestie (limbile balaurului), ci motive de împăunare cu trofee. Un precursor ar fi țiganul din proza fantastică, cu deosebirea că acesta este într-adevăr mincinos. Lăudăroșenia eroului de baladă voinicească (mai ales din ciclul Novăceștilor) sau de colindă (de fecior) conduce la ideea,

[1] Ibidem, p. 347.
[2] Iulius E. Lips, *Obîrșia lucrurilor. O istorie a culturii omenirii*, București, Editura științifică, 1964, p. 455.

confirmată de materialul poetic, că eroismul începe să fie înțeles ca un tip de manifestare specifică. Cîntecul poetizează fala nu numai din motive didactico-etiologice (Iovan-Iorgovan) ori inițiatice (colinde), ci și pentru că promovează un nou cod al onoarei. Cavalerismul eroilor de baladă despre care vorbesc V. Alecsandri, N. Iorga și Gh. Vrabie, trebuie înțeles în sensul că aceștia nu sînt obsedați de existența răului, asemenea lui Făt-Frumos. Ei se angajează cu dezinteresare romantică în aventuri neobișnuite, deoarece eroismul înseamnă pentru dînșii un tip unic de comportament și de existență, la care aderă în chip total.

Destinul personajului de basm este determinat de interese matrimonial-sociale. Făt-Frumos apare ca erou într-o secvență biologică limitată, după care își pierde această calitate. Eroii cîntecelor epice nu au vîrstă. Fie că se nasc și cresc miraculos ca Mistriceanu, zac pînă la adînci bătrînețe ca Doicin sau stau în temniță, asemenea lui Corbea, condiția lor este să trăiască și să moară ca viteji. Una dintre marile inovații ale baladeurului, operată pe planul epicului, a fost renunțarea la happy-endul specific basmului. Eroul este lăsat singur cu destinul său. Îl provoacă sau i se supune, dar nu primește impulsuri din afară care să-i altereze voluntarismul și individualitatea. Poate tocmai de aceea cîntecul epic, prin capacitatea lui de a fi mai răscolitor, mai imprevizibil, mai eliberat de șabloane, nu a avut același destin precar cu al basmului, de a trece aproape în exclusivitate în repertoriul copiilor. *Miorița* va fi totdeauna preferată de toate categoriile de cititori. Ce s-ar fi întîmplat dacă artistul popular ar fi introdus un artificiu și i-ar fi asigurat păstorului, victimă a unui omor năprasnic, altă soartă ? Însăși balada ar fi avut alt destin poetic.

Iovan Iorgovan este și el un vînător de capete. Iată-l purtînd însemnele lui Dălea Dămean :

„Căluțelu lui
Puiu leului ;
Șaua calului,
Țeasta zmeului.
Frîu calului,

Doi bălăurei,
De guri încleştaţi,
De coade-nnodaţi,
Dupe oblînc daţi" [1].

În antologia întocmită de Al. I. Amzulescu, eroul apare mai modernizat. Rolul său este ambiguu : el pleacă la vînătoare dar şi să se însoare, ca o tendinţă de diversificare faţă de basm. Vînătoarea îl pune pe urmele monstrului acvatic. Faptul nu prezintă nici o noutate, decît în măsura în care asigură cîntecului un caracter etiologic. În schimb, însurătoarea capătă ca element inedit tematica incestului. De observat că în basme (care sînt mai arhaice decît cîntecele eroice fantastice, deşi coexistă în ambele elemente comune), obişnuită este tema tatălui incestuos, pe cînd în baladă locul îl ia fratele. Explicaţia stă în faptul că basmul nu alterează legea mitului potrivit căreia se cereau respectate doar stadiile vieţii. Într-o fază timpurie o anume lege a selecţiei naturale, înţeleasă empiric, interzicea căsătoria între tineri şi bătrîni. Acest mod matrimonial de gîndire avea ecouri şi asupra vieţii sociale : împăraţii nu erau lăsaţi să conducă treburile ţării pînă la adînci bătrîneţe, ne asigură V. I. Propp [2]. În faza cîntecului epic *(Iovan Iorgovan, Soarele şi Luna),* a căsătoriei exogame, interdicţia dovedea o înţelegere mai realistă a raporturilor matrimoniale şi a urmărilor asupra organismului social. Tematica tatălui incestuos nu excludea în întregime endogamia, de pildă căsătoria dintre frate şi soră. Balada fantastică se plasează, prin urmare, într-un context „istoric" diferit de faptele poetice.

Iovan Iorgovan mai aduce şi o concepţie voinicească asupra însurătorii. Eroul descoperă fata sălbatică cu înfăţişarea ei monumentalizată :

„Fata sălbatică
Mult mi-e groaznică.
Cu cosiţele
Bat călcîiele

[1] *Folclor din Oltenia şi Muntenia,* Vol. I, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 545.
[2] V. I. Propp, op. cit., (cap. *Inscăunarea eroului),* p. 428—437.

Şi-ncă ţiţele
Bat genunchele,
Iar sprîncenele
Bat umerile
El că mi-o vedea
Şi se-nspăimînta
Cîinii asmuţea,
Vîna că-i pişca" [1].

Pasajul citat aduce şi unele lămuriri în legătură cu fenomenul alegorizării în folclor. Însurătoarea era reprezentată într-adevăr ca o aventură eroică pentru ca în oraţiile agrare să predomine poetizarea cunoscută, motivul evoluînd în direcţia fata sălbatică-zînă-ciută-floare. Portretul fetei nu respectă legile frumosului în accepţiunea contemporană, ci ale fecundităţii materne, prin exagerarea caracterelor feminine, reminiscenţă a cultului vegetaţiei.

În unele variante ale cîntecului *Iovan Iorgovan,* apar, în acelaşi text două personaje feminine : unul realist, adică umanizat, modernizat, pe care eroul îl salvează de la monstru, celălalt descoperit de Iovan în stîncă, fata sălbatică. În ambele cazuri, incestul este posibil.

Motivul fetei închisă în piatră confirmă una dintre părerile lui V. I. Propp din *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic,* despre fata izolată într-un turn de piatră, sau care trăieşte într-un trunchi de copac ori în stîncă. „Izolarea în turn este, evident, o pregătire în vederea unei căsătorii" [2]. În asemenea cazuri fetelor li se interzicea să iasă la lumina soarelui, să se plimbe pe cîmp ori prin grădină, pentru evitarea raptului. „Fata cea mută, continuă Propp, care trăieşte în pădure este adeseori descoperită de fiul de împărat într-un copac. Ea e goală de obicei, îşi ocoperă trupul cu părul ei lung şi aminteşte de o pasăre, purtînd chiar uneori pene pe corp. Toate elementele menţionate ne arată care este originea motivului analizat. „Fata închisă în trunchi de copac, fata din copac reprezintă un motiv identic cu

[1] *Folclor din Oltenia şi Muntenia,* Vol. V, Bucureşti, Editura „Minerva", 1970, p. 179.
[2] V. I. Propp, op. cit., p. 37.

fata în sicriu, cu fata în stare de moarte temporară“ [1]. În ciclul Novăceștilor, fata sălbatică este totdeauna descoperită de Gruia ori de Novac, dormind.

Alecsandri, pornind de la motivul fetei închise în piatră, a avut impresia că descoperă tîlcul unei legende. Faptul că a substituit numele lui Iovan Iorgovan cu Erculean a dat impresia că întreaga baladă ar fi o pură invenție. În realitate, autorul a introdus modificări formale. Dezvoltînd unele pasaje dialogate, a asigurat o anume fluență versurilor și motivelor. Contradicția dintre cele două tipuri feminine, existentă în multe variante, datorită caracterului eterogen al compozițiilor care circulă în oralitate a fost rezolvată prin contopirea motivelor. Pasajele utilizate sînt însă cele general cunoscute :

„Plecat-au în ziori
Trei fete la flori
Sora cea mai mare,
S-a dus înspre mare
Sora cea mezină
Pe mal, în grădină.
Sora cea mai mică
Și mai sălbățică [2]
S-a dus mări, dus
Pe Cerna în sus
Iar în urma lor
Mulți voinici cu dor
S-au luat cîntînd
Ș-au venit plîngînd“.

Versul „Și mai sălbățică“ realizează o unificare de personaje. Fata sălbatică nu mai are un rol episodic și nejustificat din punctul de vedere al structurii compoziționale. Alecsandri a procedat și de data aceasta în maniera artistului popular. Ne-o confirmă varianta din colecția lui G. Dem. Teodorescu, inclusă și în antologia lui Al. I. Amzulescu. Ca și la Alecsandri, Iovan Iorgovan descoperă fata „Sub stană de piatră, / La umbră băgată“. Portretele sînt doar stilistic nuanțate, situație

[1] V. I. Propp, op. cit., p. 307.
[2] Diminutivul apare și în varianta lui G. Dem. Teodorescu *(Poezii populare*, București, 1885), p. 420.

explicabilă datorită modernizării sau înnoirii „înțelesului“. În colecția lui G. Dem. Teodorescu, el nu diferă de exemplul citat mai înainte :

„Fata sălbățică,
La față groaznică :
Lungi cosițele
Îi bat călcîiele ;
Și sprîncenele
I-ajung genele ;
Iară brațele
I-ascund țîțele“ [1].

Alecsandri a păstrat doar dialogul dintre fată și Erculean, renunțînd la lupta cu șarpele și la pasajele privitoare la posibilitatea unui incest :

„Ercul Erculean,
Căpitan rîmlean [2],
Își răpede calul
De răsună malul
Și-ajunge-ntr-un zbor
La stînca cu dor.
„Ieși, fată din piatră
Să te văd odată !
Cum să ies din peatră
Că sînt goală toată
Și mă tem de soare . . .
Nu m-a soarbe oare ?“ [3].

În *Sora și cucul* sau unele variante la *Iovan Iorgovan* cele trei fete pleacă pe cîmp să culeagă flori. Ele au călcat interdicția de a se îndepărta de casă, faptul fiind urmat de o nenorocire : în basm de un rapt, aici surorile mari se rătăcesc. Cea mai mică adoarme, se înstrăinează, devine fată sălbatică, își schimbă înfățișarea. Se dezvoltă pînă la exagerare caracterele femeiești, în perspectiva miturilor fecundității. Acest tip feminin poate evolua în două direcții, ambele cunoscute pe terenul

[1] *Balade populare românești*, ed. cit., p. 320.
[2] Termenul se găsește și în varianta lui G. Dem. Teodorescu, op. cit., p. 419.
[3] V. Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, Ediție îngrijită de D. Murărașu, București, Editura „Minerva“, 1971, p. 19.

culturii noastre primitive : pe de o parte fata este salvată de voinic, recunoscînd prin urmare autoritatea bărbatului *(Iovan Iorgovan)*, pe de alta, devenită amazoană, creează dificultăţi serioase eroului. *(Gruia lui Novac şi zîna, Gruia copilul)*. Şi într-un caz şi în altul, se fereşte de oameni şi, mai ales, de lumina soarelui pentru a-şi însuşi atributele fecundităţii. La mijloc este o concepţie chtonică. Aşa se şi explică replica fetei urmărită de Iovan Iorgovan, din pasajul citat din Alecsandri :

„Toarce-te-napoi,
C-o fi rău de noi ;
Soarele-mi răsare
Şi iese din mare,
Genele-mi pîrleşte,
Faţa-mi înnegreşte,
Trupu-mi îngrozeşte“ [1].

Desigur, textul a devenit accesibil pentru noi prin literarizare.

De aici pretextul pentru al doilea portret al fetei, de data aceasta cu funcţie estetică. Într-o primă ipostază, el se bazează pe asemănarea dintre fraţi :

„Că noi ne lovim
Şi ne potrivim,
Ca şi frunza-n fagi,
Ca şi două fragi,
Roşii, rumenioare,
Ne-atinse de soare,
Coapte la pămînt
Neatinse de vînt“ [2].

Vom descoperi pe această cale şi originea unui portret de voinic, cu foarte puternice ecouri mioritice. Este vorba de eroul care moare departe de casă şi este căutat de mama sa :

„Cine mi-a văzut,
Pă drum ori pă cîmp,
D-un voinic trecînd ?
Feţişoara lui
Spuma laptelui ;

[1] *Balade populare româneşti*, ed. cit., p. 322.
[2] Ibidem, p. 318.

Ochişorii lui,
Două mure negre
Coapte-ntr-un rug verde,
Coapte la pămînt,
Neajunse de vînt,
Coapte la răcoare,
Neajunse de soare ;
Sprîncenili lui,
Pana corbului ;
Mustăcioara lui
Spicu grîului ;
Călușălul lui,
Puiu zmeului ;
Şăuliţa lui,
Ţeasta zmeului ;
Chinguliţa lui,
Două năpîrci negre,
Din guri încleştate,
Din coadă-nnodate,
La el chingi sînt date ;
Frîuleţul lui,
Doi balauri galbeni,
Din guri încleştaţi,
Din coadă-nnodaţi,
La el frîu sînt daţi ;
Pofilaşu lui,
Două năpîrci negre,
Din guri încleştate,
Din coade-nnodate
La el pofil date“ [1].

Este un portret „complet“ voinicesc, avînd mare circulaţie în balada noastră. Desigur, structura lui nu se păstrează intactă nici măcar în balada fantastică de unde provine. În funcţie de context, artistul îşi permite să-l modeleze. În general aici dictează conceptul de funcţie. Cînd cîntăreţul vrea să-şi prezinte eroul în ipostaza lui voinicească se justifică a doua parte a portretului care înfăţişează trofeele sale, aşa cum am văzut în cazul lui

[1] Ibidem, p. 416—417.

Dămean. Fata *(Iovan Iorgovan,* varianta G. Catană) ca și mama *(Joi dă dimineață,* exemplul citat deja), îl văd pe erou și frumos, și viteaz, ca înnoire a înțelesului, cum se exprima Propp [1].

În direcția „înnoirilor de sens" evoluează și portretul măicuței bătrîne. Îl putem urmări în trei ipostaze sensibil diferențiate formal, dar nu și funcțional. În cîntecul *Joi dă dimineață* apare astfel :

„Joi dă dimineață
Pă rouă pă ceață
Vreme turburată
Piste lumea toată,
Plimbă-mi-se poartă
D-o babă bătrînă,
Cu doi dinți în gură,
Cu ia de sîrmă,
Cu brîu de lînă,
Dă păr dă cămilă . . .
Din cîrji cîrjînd,
Din ochi ea plîngînd
Din gură-ntrebînd" [2].

La *Corbea* ni-l schițează versurile :

„Astăzi mi-este sîmbătă,
Mîine mi-e duminecă ;
Mîine mi-e ziua de Paște,
Toți boierii stau prin case.
Și numai mămuca Corbii
Din jos de Țara Moldovii,
Săvăi cu rochea de lînă
Săvăi de păr de cămilă", etc. [3].

Petrea Crețu Șolcan moderniza portretul într-o manieră proprie :

„Iacă, măre, s-a-ntîmplat
Că chiar măiculița Corbii,
Fugită-n Țara Moldovii
Babă
Slabă

[1] V. I. Propp, op. cit., p. 14.
[2] *Balade populare române,* ed. cit., p. 416.
[3] *Folclor din Oltenia și Muntenia,* ed. cit., vol. V, p. 242.

Și-nfocată,
Dar la minte
Înțeleaptă,
La cuvinte
Propriată
Și-n zarafir îmbrăcată" [1].

În sfîrșit, cunoscutul portret al măicuței bătrîne din colecția lui Vasile Alecsandri :

„Iar dacă-i zări
Dacă-i întîlni
Măicuță bătrînă
Cu brîul de lînă,
Din ochi lăcrămînd,
Pe cîmpi alergînd
De toți întrebînd. . ." [2].

Din punct de vedere caracterologic portretul se justifică perfect. Este firesc ca mama să-și caute feciorul pierdut. Dar elementele descriptive par curioase, mai cu seamă în primul exemplu, de aceea lăutarul Brăilei a simțit nevoia să le substituie, păstrînd aceeași semnificație general-umană. Totodată, unii termeni ai portretului se mențin și prin similitudinea de situație, așa cum se întîmplă totdeauna în creația folclorică. Analiza pentru înțelegerea constituirii și transformării formelor poetice în ultimă instanță a stabilității *modurilor,* trebuie să plece de la primul exemplu, care cuprinde mai multe elemente de referință, deși ele par enigmatice.

Există două surse ale formelor poetice. Una, fiind determinată de anumite aspecte concrete de viață, ne obligă la diverse investigații de natură etnologică. Pentru a nu ajunge la afirmații hazardate facem arheologie folclorică, adică reconstituim motivul din diverse elemente disparate, pe care le confruntăm cu anumite moduri de gîndire. Pentru aceasta putem face apel la etape ale artei cînd cîntecul epic nu exista ca întreg. Creația folclorică dă impresia unui mecanism permanent viu. Pe terenul ei are loc neîncetat, așa cum a dovedit școala sociologică (Al. Dima, *Conceptul de artă populară),* un

[1] *Balade populare românești,* ed. cit. Vol. II, p. 234.
[2] Vasile Alecsandri, op. cit., p. 12.

fenomen de dizolvare și reconstituire, condiție fundamentală a procesului creator.

Cealaltă sursă se găsește în însăși rațiunea de a fi a artei. Anumite forme poetice pot da naștere altora, atunci cînd limbajul artistic a căpătat o legislație proprie. Cîntecul epic fantastic a preluat elemente mitice nu numai pentru a le desacraliza, cum a procedat basmul la începuturile sale, ci pentru a constitui o nouă formă de expresie care adera la fabulos. De pildă, Iovan Iorgovan are un dialog straniu cu Cerna. Orice apă în concepția mitică înseamnă un hotar abordabil doar pe cale magică. Eroul din baladă îl trece, dar înainte de aceasta face anumite promisiuni. Prima este respinsă, întrucît furca de aur care toarce singură constituie un simbol păstoresc, deci provine dintr-o altă ordine de gîndire. Cînd eroul promite că îi va aduce un pește de aur, Cerna devine binevoitoare, întrucît, de data aceasta, este vorba de un simbol cultic acvatic. Eroul putea să procedeze asemenea lui Iancu Jianu, adică să treacă rîul înot. Și aici există o opreliște, podarul, om al locului, foarte frecvent chiar și în basme, dar cîntecul epic fantastic preferă limbajul încărcat de simboluri. În privința basmului, deși a luat naștere în opoziție cu mitul, deci foarte timpuriu, epoca lui de înflorire pare să fie feudalismul, perioadă cînd putea să-și asigure o libertate deplină în elaborarea formelor.

Portretul măicuței bătrîne nu s-a dezvoltat pe terenul cîntecului epic, deoarece structura lui contrazice logica imagisticii feminine proprie acestei specii : Ana Ghiordănel („Nume frumușel" din *Iovan Iorgovan),* Băduleasa, Kira Kiralina, Ilincuța Sandului. De altfel, balada a cultivat numai portrete de femei tinere și frumoase. Răspunsul trebuie căutat în altă parte. În afară de descîntece (vrăjitoarele) și de cîntece satirice, în mit și în basm există babe bune sau rele. Zmeoaica, răzbunîndu-și feciorii, devine o forță elementară năprasnică. Într-o situație similară, eroul este nevoit să plece în pribegie, își pregătește haine și încălțări de fier, avînd a străbate cale lungă. Baba la care slujește Făt-Frumos ori muma-pădurii au ca semne de recunoaștere, aproape invariabil, fața zbîrcită și gura știrbă. Încălțările de fier,

hainele de lînă, brîul de cămilă (mai ales în mediile păstorești) sînt simboluri ale pribegiei. Măicuța bătrînă, umanizată prin pierderea feciorului și cu bunăvoința înțelegătoare a baladeurului pentru asemenea drame (în basm lucrurile nu s-ar fi ptrecut astfel), pentru a rezista încercărilor grele ale pribegiei trebuia să reintre în mit.

Identificarea elementelor mitice și de basm ar putea să continue, abordînd tipuri ale cîntecului fantastic, haiducesc, de familie sau chiar păstoresc. Important este de reținut că balada a reușit să le subordoneze intereselor sale, comportîndu-se ca *mod* independent. Într-o anumită categorie de cîntece fantastice, funcția eroului este aceeași ca și în proza folclorică. De pildă, în balada *Ăi trei frați cu nouă zmei,* fiul mai mic hotărăște, împotriva voinței fraților mai mari, asupra surorii lor dacă să o mărite după un zmeu ori să continue lupta. Din această cauză balada are un caracter voinicesc asemenea basmului. De altfel pare un basm versificat. Situația se modifică în *Voichița,* în ciuda tematicii comune. Fratele cel mare, Din Constandin, poartă grija familiei. Întrucît eroul își asumă rolul de sfătuitor și nu de războinic, deci îndeplinește o funcție diferită de personajul din *Ăi trei frați cu nouă zmei,* balada *Voichița* a trecut în categoria „familiale", fără a fi obligată să renunțe la elemente superstițioase, fantastice și mai ales moralizatoare. Dacă *Meșterul Manole* și-ar fi asociat ajutoare misterioase pe cale magică, de pildă o pasăre care cîntă în timpul cînd se zidește (așa cum se întîmplă în basme, unde acest motiv orfeic circulă frecvent), balada și-ar fi pierdut individualitatea cunoscută, de ilustrare a unei teme de filosofie a creației.

În *Soarele și luna* sau *Nunta soarelui* dacă nu ne gîndim la „un vechi dublet feminin al divinității solare masculine" [1], se operează cu simboluri astrale, deoarece omului tradiției, desprins din mentalitatea mitică, i se pare un nonsens căsătoria endogamă. De aceea baladeurul a transferat o dramă familială, obișnuită în timpuri în-

[1] Ion I. Ionică, *Drăguș, un sat din Țara Oltului,* București, 1944, p. 13.

depărtate și nesemnificativă pentru dînsul, pe planul familiei solare.

Pe de altă parte, funcția nu reușește, ca în basm, să niveleze toate elementele compoziționale aflate în subordonare. Badiu, Tanislav (și exemplele s-ar putea, desigur, înmulți : Novac, Doicin, Mihu, Corbea, Iancu Jianu, Codreanu), îndeplinesc aceleași funcții în calitatea lor de haiduci eliberatori ori răzbunători. Totuși, ei au biografii proprii, ceea ce nu se întîmpla în basm, unde Făt-Frumos reprezenta principiul general al binelui și atîta tot. Mai mult încă, artistul anonim încearcă să evite un anume schematism supărător în plăsmuirea personajelor și a întîmplărilor, ceea ce dovedește obiectivitate și lipsă de prejudecată față de materialul faptic. Kira Kiralina, în concepția tradițională, ar fi trebuit să treacă drept personaj negativ. Cîntărețul însă, devenit mai puțin moralizator, l-a lăsat pe ascultător ori cititor să opteze singur în favoarea ori în defavoarea eroului.

Ni se pare foarte limpede că, față de basm, cîntecul epic se caracterizează printr-o mare varietate formală, după cum, din punctul de vedere al esteticii generale, se distinge printr-un nou concept al eroismului. El nu are niciodată un happy-end, iar adesea dramele individuale ale eroilor sînt dintre cele mai cutremurătoare și prilejuri de adînci meditații. Eroul are conștiința voiniciei sale, indiferent dacă se numește Iovan Iorgovan, Corbea, Pintea sau Iancu Jianu. Lui îi stau bine mîndria și fala, ambele atribute ale frumuseții în gîndirea tradițională. Dălea Dămean și Iovan Iorgovan se „fălesc" plimbîndu-se prin locuri interzise ; Gruia își poartă murgul prin Țarigrad, hărțuindu-se cu turcii chiar sub ferestrele sultanului ; Codreanu este la fel de semeț în sala de judecată ca și în codru. Termenul de „cronică", folosit adesea de Gh. Vrabie, trebuie înțeles foarte elastic. Eroul de baladă aparține unui timp epic specific. El nu este identic cu nici un haiduc din spațiul dunărean, dar este asemenea oricărui erou de baladă. Lumea proprie este baladescul, iar pentru a lua act de prezența sa trebuie să-l descoperim, imaginar vorbind, pe Petrea Crețul Șolcan și nu să răscolim arhivele Brăilei.

FORME POETICE ALE LIRICII

LIRICA DE ORIGINE RITUALICĂ

Poezia ritualică este la origine o formă de introducere în misterul cultic, ori în domeniul unor eresuri profane. De aceea, luată în totalitate, ea configurează, într-un mod propriu, binecunoscuta opoziție dintre spiritele binevoitoare și cele malefice, cu deosebirea că această diversificare nu se produce în cadrul uneia și aceleiași specii, ca în cazul basmului, ci pe terenul unor categorii poetice individualizate. Tipice sînt pe de o parte colinda și incantația, pe de alta descîntecul, apoi farmecele și vrăjile. Desigur că diviziunea nu trebuie absolutizată, deoarece anumite tipuri artistice (orația, conăcăria, bocetul), deși se situează în serii ritualice, nu aderă la cultic decît foarte vag. Interesează în ce măsură un anume mod de abordare poetică a lumii fenomenale, pe care l-am recunoscut în basm și în cîntecul epic, este prezent și aici, convingînd de faptul că gîndirea populară are într-adevăr un caracter sistematic. Diversificarea și transformarea formelor poetice are loc în cadrul aceluiași sistem cultural, literarizarea și autonomizarea textelor producîndu-se la nivelul tuturor *modurilor*.

După o cercetare metodică putem conchide că „operele folclorice", circulă în oralitate pentru a-și asigura o anume autonomie, rămînînd legate între ele prin diferite fire, adesea indefinibile și constituind laolaltă marele organism al gîndirii tradiționale. Este firesc în acest caz ca orice parte să poarte în sine caracteristici ale întregului. Un anume ins din mediul arhaic pretinde că s-a specializat în nararea baladelor, dar nu bănuiește că trădează afinități cu alte specii, care (deși practic neglijate), îl pla-

sează într-un spațiu poetic de mare dimensiune. Cimilitura, proverbul și zicătoarea, specii atît de variate, organizînd forme specifice, operează cu elemente comune, reprezentări ale mediului natural, în vreme ce cromatismul icoanelor pe sticlă și al ouălor încondeiate dovedește existența aceleiași familii de creatori.

Culticul și profanul sînt antinomice, de aceea descîntecul și colindul care le ilustrează trebuie privite împreună, întrucît tocmai opoziția evidentă dintre ele stabilește relații pline de sens din punctul de vedere al constituirii formelor culturii primitive. Așa cum cîntecul de dragoste, de adorație a frumuseții umane se schimbă în opusul său, adică în blestem, și colindatul poate căpăta forma descolindatului, iar un descîntec de fată mare se comportă ca un imn adresat soarelui.

Iată exemple de „relații exterioare". Există însă altele care se stabilesc pe verticală în procesul complex al conviețuirii formelor, la diferite nivele ale existenței și prezintă importanță maximă. Vraciul sau colindătorul cultivă cu predilecție stări afective fundamentale : adorație, bucurie, speranță, ură etc. Ovidiu Papadima făcea observații asemănătoare în legătură cu descîntecul. [1]. Lirica ritualică nu îngăduie stări afective „de nuanță" iar sistemul imagistic cunoaște o rigoare matematică. La drept vorbind, colinda de fecior, descîntecul, conăcăria, cîntecul bradului, cuprind elemente narative destul de accentuate, creînd dificultăți în legătură cu încadrarea în genuri. Colindul narează aventuri spectaculoase ale eroului, amintind de rivalitățile lui Făt-Frumos cu personajele malefice ; descîntecul imaginează o întîmplare nenorocită a victimei care s-a întîlnit cu iele, strigoi, muma-pădurii etc. ; conăcăria simulează o vînătoare împărătească, desfășurată după tipicul curții feudale ; bocetul descrie pregătirea bradului destinat să țină tovărășie „dalbului de pribeag". Toate aceste situații pot fi „reposevestite" atunci cînd vrem să facem referințe la ele, ceea ce, potrivit poeticii tradiționale, ar trebui să ne convingă

[1] Ovidiu Papadima, *Literatura populară română. Din istoria și poetica ei*, București, Editura pentru literatură, 1968, pp. 292—295.

de preponderența epicului. Cu toate acestea nicăieri în folclor nu se produce atît de radical reducția epicului ca în poezia ritualică. Convertirea acestuia în lirică este dictată tocmai de necesitatea de a instaura în conștiința individului stări afective fundamentale în puritatea lor primară. Epicul rămîne astfel pretext și intenție, iar poezia ritualică reușește într-un mod inegalabil să denunțe caracterul său convențional.

Prin urmare, starea lirică este creată în mod mijlocit prin intermediul unei construcții epice, concepută cu intenții inițiatice. Neofitul parcurge etapele discursului narativ admirînd elementele cultice (pomul miraculos, casa zugrăvită, obiecte cu semnificații magice, metale, flori etc.) din colinde, înfiorîndu-se de întruchipările monstruoase din descîntece sau asigurîndu-se că sfaturile date mortului au fost explicite, pentru a se opri în acel moment cînd în eul său s-au produs anumite mutații psihice, revelație, încredere, împăcare. Pe această cale, poezia ritualică își justifică funcția ei catarctică.

Epicul din basmul fantastic ori din baladă persista în amintirea ascultătorului și după încheierea actului narativ, omul arhaic rămînînd încă fascinat de aventurile eroului preferat. În schimb, epicul specific poeziei ritualice se trădează pe sine. Neofitul nu-și caută un model în altă parte. Băiatul la casa căruia se colindă *știe* că textul îl vizează direct, ceea ce îl umple de bucurie și încîntare ; bolnavul încrezător în plăsmuirea vrăjitorului, care se erijează în aliat invincibil, își poate reorganiza propriul său univers spiritual. Dacă privim lucrurile din perspectiva magiei cuvîntului, în sensul exorcismului, nu trecem dincolo de zona medicinei populare care cuprinde în același timp o sferă mai largă de natură propriu-zis medicală.

Descîntecului, ca dat etnologic, nu i se poate pretinde mai mult. Imagistica sa extrem de ingenioasă nu a fost concepută de omul arhaic decît în subordinea efectelor terapeutice. Nesesizarea esteticului a fost posibilă în cazul bocetului, iar faptul se explică de la sine, deoarece omul în general nu poate descoperi efecte poetice în propria sa dramă. Este nevoie de o anume detașare, adică de o lipsă de participație, ca să apelăm din nou la terminolo-

gia lui Lévy-Bruhl, pentru ca actul contemplației, condiție a oricărei experiențe estetice, să poată avea loc. Dar obiectivarea stărilor afective creează premizele desolidarizării lente a poeziei ritualice de funcțiile arhaice strict culturale, speciile fiind gustate și ele cu timpul ca producții estetice autonome. În momentul în care ne convingem că speciile ritualice conduc la elaborări ale „eului originar", de mare potențial liric [1], depășim sfera stărilor psihice nespecifice și deschidem calea spre domeniul infinit al esteticului.

În acest caz ne explicăm poate mai bine caracterul convențional dar persistent al formelor poetice (al tiparelor ori textelor). Ele își datorează configurarea energiilor subterane ale eului creator, așa cum liniile capricioase ale dunelor de nisip sînt la discreția forțelor eoliene. Pentru omul arhaic are sens numai mecanismul lui Eol, ceea ce scapă conștiinței estetice. Ieșind din perimetrul gîndirii tradiționale propriu-zise, supremația eoliană dispare cu desăvîrșire. Rămîn însă dunele, neclintite, mereu aceleași. Arta știe să se salveze totdeauna, creîndu-și propriul său mit. Așa înțelege omul contemporan formele poetice ale folclorului în general și ale speciilor ritualice în special.

Înseși elaborările epice capătă o altă semnificație. Una și aceeași formă poetică poate concretiza funcții diferite în decursul istoriei sale : inițiatic-utilitaristă în timpuri îndepărtate, dacă ne referim la speciile ritualice, estetic-autonomă în contemporaneitate. Se confirmă din nou ideea că funcția nu are peste tot un caracter dictatorial. Părerea lui V. I. Propp că „mitul și basmul se deosebesc nu după forma lor, ci după funcția lor socială" [2], nu ni se pare exactă. Autorul era atît de convins de identitatea formală dintre cele două specii, încît continua astfel pe aceeași pagină : „Basmul și mitul (mai cu seamă miturile popoarelor din perioada premergătoare împărțirii societății în clase) pot uneori coincide atît de mult între ele, încît în etnografie și folcloristică asemenea mituri sînt adeseori numite basme". Cercetătorul rus a crezut că formele poetice ar fi constituite prin cumulare mecanică de motive pentru a pune în evidență modalitățile de comportament ale eroilor, modalități reductibile la cîteva tipuri semantice. Se pare că această teză poate fi confirmată pe terenul basmului fantastic [1]. Avem motive să credem că lucrurile se schimbă atunci cînd același aspect al prozei este abordat estetic, adică în momentul în care nu vedem în Făt-Frumos un simplu simbol etnografic, cînd basmul ne apare ca un ansamblu romanesc și nu ca un lanț de motive predictabile. Împotriva lui V. I. Propp care susține, îndreptățit de altfel, dar pe baza unui material restrîns, că un număr nelimitat de forme dezvoltă o serie limitată de funcții, realitatea poetică, și numai aceasta, confirmă și situația inversă. Astfel apar în evidență relații de fond stabilite între textele poetice concepute nu numai ca ansambluri compoziționale dar, întîi de toate, ca structuri individualizate.

Dacă problema relației funcție-formă ne obligă la aprecieri nuanțate pe spațiul uneia și aceleiași specii, cu atît mai mult nu putem neglija diferențele compoziționale, individualizate, cum este firesc, la nivelul structurii, dintre categorii folclorice diferite. Am avut prilejul deja să evidențiem, împotriva lui V. I. Propp, existența unor elemente formale care separă în mod substanțial, adică la nivelul „relațiilor de fond", mitul de basm. Este vorba tocmai de elementul motor al epicului, specific acestor categorii narative, și anume de personaj. V. I. Propp, deși îl analizează magistral, se arată foarte sceptic în privința configurării structurii, proprii celor două specii pe baza protagoniștilor. Tocmai pentru că basmul, spre deosebire de mit, creează serii de personaje opozante, se impune, pe planul experienței epice, o nouă ordine formală ori categorie de texte. Aceasta nu are un caracter nedefinit, deși cuprinde o infinitate de elemente mobile, fiind fidelă conceptului de formă. Principiul dualismului bine-rău, care funcționează numai în basm și în unele

[1] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Ediția a III-a, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 85—126.
[2] V. I. Propp, Op. cit., p. 17.

[1] V. I. Propp, *Morfologia basmului*, București, Editura „Univers", 1970, p. 166.

cîntece epice, asigură stabilitate elementelor formale, în perspectiva structurii specifice acestei categorii narative, deosebind-o esențial de ordinea compozițională liniară a mitului, determinată de caracterul convertibil, deci uniform în ultimă instanță, al personajelor.

În cadrul poeziei ritualice există forme, literar vorbind, elaborate după șabloane îndătinate. În asemenea cazuri se realizează cel mult variante, deci se rămîne la nivelul unei anume identități, confirmîndu-se teoria lui Propp. Incantația, de pildă, cea mai cultică dintre speciile ritualice, evoluează pe baza unor elemente consacrate, ca invocația, excesiv de patetică, adresată spiritului ploii, însoțită de indicații care trădează practici sigure ale magiei imitative. Fără asemenea date nu poate fi conceput un cîntec de caloian. Orația de nuntă, de asemenea, nu renunță la o înscenare proprie, cu intenția de a crea impresia de sărbătoresc. Colinda de crăciun, deși are un caracter imnic și tinde în același mod spre fastuos, reușește să impună o mare varietate formală, ceea ce permite afirmarea ei în serii tipologice comparabile, din punctul de vedere al diversității, cu balada.

Este momentul să ne explicăm mai bine conceptul de formă poetică. Între colindă și epica folclorică pe de o parte și între colinda de tipul „Sculați, gazde, nu dormiți" și cea de fecior, pe de altă parte, există relații de „exterior", concretizate prin elemente mobile, călătoare. detașabile dar și de fond. Situația caracterizează întreaga realitate folclorică, așa cum am încercat să demonstrăm și cu alt prilej. Pînă acum am folosit termenul într-un mod impropriu, pentru că nu ne propusesem să diferențiem teoretic elementele, în funcție de situarea și rolul lor în compoziție. Vom deosebi, prin urmare, forma propriu-zisă, constituită din părți instabile, și structura statornică, circumscrisă formei și cuprinzînd o sferă mai restrînsă în comparație cu aceasta [1]. Spre deosebire de arta „cultă", anumite motive, grupuri de versuri specifice folclorului au o independență incomparabil mai mare față de baza structurală. Noi nu reușim să facem altceva,

[1] Ion Pascadi, *Nivele estetice*, București, Editura Academiei, 1970, p. 99—125

în cursul analizei, decît să le identificăm și să înțelegem rațiunea situării lor în compoziție. Colindele abundă de simboluri agrare, păstorești ori erotice :

„Măi Vasile, Făt-frumos,
Intră-n casă bucuros,
Intră-n casă, stai la masă.
De-nchinat cu ce-nchinăm ?
Îi scoase-un pahar de marmur.
În fața paharului,
Scrisă-i floarea raiului ;
În dosul paharului,
Scrisă-i luna cu lumina,
Sfîntul soare cu căldura" [1].

Aventurile eroice din cîntecele epice ori din basme devin simple pretexte pentru descrierea unor elemente cultice ori gesturi ritualice. Cînd apar ființe fantastice ori miraculoase, acestea se comportă mai curînd ca animale-totem decît ca forțe malefice. Mircea Eliade afirmă că cerbul devine personaj augural în colinde [2]. Într-adevăr, într-un colind de fecior, tipic vînătoresc, cerbul este destinat următorului ritual specific de nuntă :

„Fericean ferice
De acel voinic
Vînat ce-a vînat,
Vezi c-a cîștigat.
Cu pielea cerbului
Casele-o-nveli,
Cu sîngele lui
Case-o zugrăvi,
Iar cu carnea lui
Mare nunt-o face ;
Cu oasele lui
Curți o stoborî ;
Cu căpățîna lui
O face de-o boltiță,
În boltiță-o portiță ;
Cu coarnele lui

[1] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, Vol. V, ed. cit., p. 70.
[2] Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, p. 152.

Curți-o zăvorî ;
Unghiile lui
Le-o face păhărele,
Bea boierii cu ele" [1].

Despre aceste însemne nu putem să ne pronunțăm exact privind semnificația lor din punct de vedere etnologic, dar ne amintesc, ca tehnică și intenție a distribuirii, de portretul marțial al lui Iovan Iorgovan. Și într-un caz și în altul, eroul dorește să obțină trofee vînătorești. Dușmanul lui Harap Alb este un personaj comic pentru că se mîndrește cu faptele altuia, ilustrînd contradicția dintre esență și aparență. Întoarcerea eroului spre casa împăratului îl obligă pe narator la notații succinte, deoarece interesul său a fost captivat de conflictul propriu-zis dintre personaje, ceea ce constituie substanța epică a basmului. Povestitorul nu se poate însă opri să nu admire feeria peisagistică, datorată strălucirii nestematelor din fruntea cerbului. În acest loc al narațiunii, Harap Alb a revenit în anonimat. El există plenar ca erou monumental de basm în decursul aventurii eroice, parcurgînd distanțe fantastice, vorbind cu ființe miraculoase, metamorfozîndu-se, confruntîndu-și adversarii. Nimic din toate acestea în colinda de fecior, deși textele poetice ar putea să le presupună, rolul ei fiind de a atrage atenția asupra isprăvilor eroului după încheierea aventurii. El se întoarce acasă în chip demonstrativ, alegîndu-și cu grijă momentul și itinerariul, ca și cum ar schița un rit prenuptial, „de trecere" :

„Dar voinicul Voinea
La cerb năvălea,
De coarne ni-l lua
Și-acasă pleca.
Tot prin sate mici,
Hori de ibovnici ;
Tot prin sate dese,
Hori de jupînese ;
Prin sate mai mari,
Hori de fete mari.

[1] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, V, ed. cit., p. 84.

Și cine-l vedea,
Toți mi-l fericea" [1].

Ceea ce basmul trece sub tăcere ca nesemnificativ dezvoltă, în schimb, colinda (ne referim la grupul tipologic în discuție, deoarece, în alte cazuri, trebuie să aducem alte exemple ilustrative. Aici nu trebuie să neglijăm rolul funcției). Este vorba de „tehnica aminării epice", fapt ce ține prin excelență de domeniul elaborării [2]. Pe această cale ne putem convinge nu numai de existența unor relații „de fond" între categoriile folclorului, dar ni se relevă mai bine ideea că gîndirea tradițională are într-adevăr un caracter sistematic și enciclopedic. Bazîndu-ne pe diverse izvoare informative pe care ni le poate pune la dispoziție, putem reconstitui practici îndătinate devenite obscure. Multe pasaje literare integrabile poeziei ritualice sînt descrieri ale unor practici astăzi în mare parte dispărute. Așa se explică ermetizarea expresă a unor forme poetice aparținînd colindelor, descîntecelor, orațiilor agrare, cîntecelor funerare sau incantațiilor. Un colind introdus de Monica Brătulescu la grupa „casă mîndră", se bazează de asemenea pe pasaje descriptive și cumulare de obiecte cultice :

„Ale cui sînt, Doamne, aceste case
O'Ler om da
Leroi Doamne !
Așa nalte minunate,
Cu porțile ferecate,
Cu streșini de siminoc,
Cu stîlpii de busuioc
Cu ferestrele de sticlă
Inimioara mi-o despică ?" [3].

Adesea, cînd nu dispunem de referințe suficiente și concrete, o bună familiarizare cu textele folclorice ne poate lămuri, în linii generale, în legătură cu funcția motivelor ori versurilor integrate în compoziție. De pildă, ultima structură metrică este asimilată din domeniul li-

[1] *Ibidem*, p. 70.
[2] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, București, Editura „Eminescu", 1973, p. 591.
[3] *La luncile soarelui*, ed. cit., p. 273.

ricii profane și face notă discordantă în colindă. Celelalte, în schimb, deși au funcție descriptivă, așa cum pretinde specia poetică în discuție, nu-și propun să realizeze o imagine veridică, ci una simbolică, feerică și ireală, posibilă doar din punctul de vedere al gîndirii mitice. Nu prezintă interes constituția reală a porților, streșinilor, stîlpilor de la pridvor sau a ferestrelor, ci faptul că sînt substituite cu obiecte cultice și se gîndește prin intermediul lor. Colinda a conservat asemenea imagini incredibile pînă în contemporaneitate. Practica artistică a zugrăvelii ca și arhitectura profană nu numai că au dat o rezolvare realistă motivelor însă le-au considerat obiecte ornamentale.

Tipică pentru colinde este o mare aglomerare de culte uranice și chtonice, toate orientate spre fastuos, de aici și preferința pentru cromatism în accepția estetică a cuvîntului. Simbolul luminii este totuși dominant, creînd atmosfera de fastuos. Moș-Crăciun, personaj mitic de îndepărtată proveniență păgînă, este înfățișat :

„În veștmîntu mohorît
Lung mi-i, largu-n pămînt.
Pe poale-i pologit,
Pe de margini mărgărint,
Jur prejur de mînecele
Lucesc stele mărunțele ;
Între doi umeri ai lui
Lucesc doi luceferui ;
Dar din față și din dos,
Dar din față ce-a luceară ?
Lucea soare cu căldură.
Dar din dos ce mai lucea ?
Lucea luna cu lumina“ [1].

Nu este greu de înțeles că un asemenea motiv, prezent și în basm cînd ni se înfățișează portretul lui Făt-Frumos, a influențat direct arta broderiei și, în special, a costumului. Colindul continuă, schițînd etapele unei îndepărtate practici de natură ritualică, în tonul ceremonios dintre gazdă și colindători, aceștia din urmă mesageri ai cultului solar :

[1] *La luncile soarelui*, ed. cit., p. 10.

„Junii buni așa grăiară :
— Și-am venit noi junii buni,
Junii buni colindători
Noaptea pe la cîntători
Și-am venit noi cîtilin,
Ca soarele prin senin !
Cești domni buni așa grăiară :
— Ia săriți în cea grădină,
Că-n grădină-i
și-o stupină.
În stupină,
și-o fîntînă,
În fîntînă-i
apă lină.
Apă-n vedre veți lua,
Rupe-un fir de trandafir,
Și-un străpșor de busuioc
Și veniți voi lin mai lin,
Rînd pe rînd să ploaie
în rînd,
Ca vara mai greu plouînd,
Că mi-s sfinții adormiți
Și sfinții s-or deșteptare,
Sfinții porți ne vor deschide,
Jupîni mese-or întinde,
Fete mari făclii aprinde,
Gazda-n casă ne-ar primi
Cu bun dar ne-a dărui“ [1] *etc.*

Unele concepții chtonice amintesc de darurile Vilei Brodariță și se concretizează poetic în formulele consacrate „pe-o gură de vale“ sau „pe-o gură de rai“. Ele sînt convertite în imagini uranice (Blaga ar spune sofianice), dezvoltînd tematica belșugului păstoresc, agrar sau o dramă mioritică :

„Sculați, sculați boieri mari,
De vă zăuitați :
Pe-o gură de vale
Soarele răsare,
Și vine spre voi

[1] Op. cit., p. 10—11.

O turmă de oi :
Oile zbierînd,
Mieluşei săltînd,
La stăpîni trăgînd.
Cu cornițe-nvoalte,
'Nvoalte şi-nvîrtite
'N aur poleit,
Vouă dăruite.
Şi mai vin spre voi
Herghelii de cai :
Caii nechezînd,
Din copite dînd,
Mari văpăi lăsînd ;
Cu coamele creţe,
Creţe răsucite,
'N-aur poleite,
Vouă dăruite" [1].

Nici de data aceasta nu se gîndeşte prin prisma veridicului.

Asemenea colindelor, descîntecele se disting şi ele printr-o anume impuritate de concepte mitice, chtonico-solare, relevînd din nou raporturi de fond dintre specii. Maladiile (exceptînd cele de tipul „de soare sec"), sînt cauzate de agenţi tereştri ori acvatici. Împotriva lor, omul arhaic dispune de o mare varietate de remedii, parte izvorîte din experienţe empirice şi observaţii realiste, ceea ce constituie baza medicinii populare propriu-zise, parte determinate de o anume experienţă conceptuală, ca, de pildă, credinţa în efectele magice ale metalelor.

[1] Op cit., p. 61.

LIRICA PROFANĂ

Spunem lirica profană fără să avem pretenţia că acordăm termenului un sens absolut, aşa cum este imprudent să credem în existenţa unei poezii ritualice eliberată total de infiltraţii profane. Trebuie să acordăm un anume grad de convenţionalitate termenilor pe care îi utilizăm. Un cîntec de nuntă, cum ar fi „plînsul miresei", poate fi integrat şi în lirica profană propriu-zisă, după cum oraţia agrară îşi găseşte locul şi în cadrul epicii.

Poezia ritualică încalcă, prin urmare, domenii mai mult sau mai puţin improprii. Întîi de toate, nu este numai cultică. În schimb, se justifică numai în perspectiva unor prilejuri de manifestare, supunîndu-se totodată unui protocol îndătinat. Întrucît am invocat criteriul modurilor etnografice, s-ar părea că şi strigătura de joc are dreptul să adere la această clasificare. Dar specia respectivă nu cunoaşte autoritatea tiranică a protocolului, cu alte cuvinte omul arhaic poate să rostească una şi aceeaşi strigătură şi în afara prilejului îndătinat, hora de duminică, dacă găseşte situaţii adecvate, fără ca faptul să fie considerat o abatere de la normă, ceea ce nu se întîmplă în cazul colindei, paparudei, caloianului sau bocetului.

Noţiunile „ritualic" şi „profan" sînt antinomice, dar aceasta numai în accepţiunile străvechi, adică pe terenul gîndirii primitive. În timpurile mai noi, pe de o parte raporturile s-au inversat în sensul desacralizării, pe de alta structura ritualicului s-a remodelat, luînd naştere

reprezentările autonome, literarizate, așa cum le cunoaștem astăzi.

Unele forme poetice care îl concretizează nu au suferit modificări funcționale substanțiale, ca în cazul paparudei ori caloianului, înainte de alunecarea lor în repertoriul copiilor; altele s-au desacralizat (colinda, indiferent dacă are la bază un cult solar, antropomorf, ori zoomorf), dar nu au renunțat la modul ceremonios de realizare. O altă categorie de forme de viață etnografică sau poetică s-a constituit în tipuri specifice de ceremonial, fără tutelarea culticului.

Plînsul miresei se justifică psihologic dacă avem în vedere condițiile mariajului [1], dar adesea fata bocește pentru că așa „se cere", supunîndu-se unui procedeu îndătinat. Nunta ca spectacol și-a însușit o serie de obiceiuri inventate în decursul istoriei societăților patriarhale, ca urmare a unor situații concrete, apoi le-a integrat în forma stabilă a ceremonialului.

În al doilea rînd, poezia ritualică, așa cum am încercat să o circumscriem la nivelul *modurilor poetice*, nu este integral lirică. Colinda de fecior, oratia agrară, oratia de nuntă conțin elemente epice. Dacă le-am introdus, totuși, la capitolul „lirică" este pentru că am întrezărit *aderența* lor la această categorie, așa cum am încercat s-o demonstrăm în capitolul anterior. Ca să reluăm discuția, din alt punct de vedere, despre oratia agrară, va trebui să facem deosebire între timpul gramatical, cu valoare strict sintagmatică și timpul poetic, prin excelență paradigmatic. În cadrul acestei specii, ca și în colinda de fecior, în oratia de nuntă sau în cîntecul bradului, sînt relatate întîmplări la timpul narațiunii, dar în realitate este vorba de o altă ordine temporală. Urătorul își imaginează o aventură în mod convențional consumată, iar gazda, căreia îi este adresată, știe că trebuie să se gîndească la recolta viitoare, ceea ce s-ar traduce pe plan poetic prin timpul liric. De aceea ideea de *aderență*, ori convertire a formelor poetice

[1] D. Caracostea, *Poezia tradițională română. Balada poporană și doina.* Ediție critică de D. Șandru. Prefață de Ovidiu Bîrlea, II, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 505.

ni se pare utilă pentru înțelegerea valorilor artistice reale ale folclorului.

Prilejul de manifestare nu este singurul criteriu care ne-a îndemnat la diferențierea celor două tipuri de lirică folclorică, „ritualică" și „profană". Există încă un argument care ține de domeniul unor probleme de fond ale relațiilor dintre modurile de exprimare. Este vorba de dimensiunea probabilă a liricului și cu aceasta am trecut din domeniul interpretărilor etnografice în acela al esteticii generale.

Colindul ori descîntecul se organizează în raport cu unele stări lirice fundamentale, dar singulare, identificabile din punct de vedere psihologic: bucurie, admirație, speranță, ură, disperare. Ele pornesc din straturile adînci ale „eului originar" [1], cum ar spune Liviu Rusu, ceea ce presupune un mare efort spiritual din partea creatorilor, capabili de impresionante cutremurări sufletești. Rațiunea existenței „eului originar" este de a se afirma în sens formativ, cu alte cuvinte de a constitui valori poetice. Lirica ritualică se bucură de același regim. Bucuria, disperarea, ura etc., au acces la lumina conștiinței numai ca trăiri specifice, diferențiate. Pentru a înțelege valoarea propriu-zis estetică a liricii ritualice trebuie să ne dăm seama, într-o primă analiză, de modul în care s-a realizat o asemenea „diferențiere", mai bine-zis *aderență* la specific. Întîi de toate, faptul s-a produs la nivelul „eului originar", adică în spațiul creativității. Ce garanție avem că așa s-au întîmplat lucrurile ni se pare greu de precizat. Putem constata doar că speciile liricii ritualice evidențiază stări emoționale consistente, intensive și de un anume tip: admirație, ură, desnădejde, certificînd intervenția formativă a „eului originar" și nu a celui „empiric". De vreme ce stările emoționale au căpătat un caracter organizat, ele ni se relevă ca valori estetice prin însuși fondul lor afectiv. Dar avem dreptul să plasăm în domeniul esteticului un fenomen de natură psihică la origine? Deoarece „s-a operat" asupra faptului

[1] Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Ediția a III-a, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 101.

psihic, adică a suferit o transfigurare, el poate aspira ori *adera* la altă categorie de valori. Este tocmai ceea ce numim îndeobște atitudinea estetică. Colindul, descîntecul, oratia, incantația sînt moduri specifice de abordare poetică a mediului uman. Formele discursive, strict literare, se întemeiază pe experiențe psihice fundamentale, individualizate : ura, bucuria, deznădejdea etc., relevîndu-se în stare pură ca esențe ale liricului.

Invadarea stărilor emoționale în spațiul creativității nu este însă suficientă pentru realizarea poeticului. Fenomenologia spiritului creator e mult mai complexă în această privință. Stările afective, proprii speciilor liricii ritualice, intrate în stăpînirea „eului originar" au suferit și un alt proces de transformare, și anume de selecție și individualizare, astfel încît, din punctul de vedere al emoționalității, colinda să fie distinctă față de descîntec, bucuria îndeplinirii unor năzuințe socio-familiale față de ura împotriva unor personaje malefice, etc. Următoarea etapă probabilă a procesului de elaborare după invadarea în spațiul creativității a fost ponteţarea maximă a stărilor emoționale. Colinda nu poate fi concepută decît ca o dăruire și încredere totală în spiritul ocrotitor, după cum descîntecul obligă la rezistență fățișă, categoric declarată împotriva personajelor malefice. Toate acestea se realizează printr-o mare acumulare de energie spirituală, dirijată într-o singură direcție, destinată să șocheze prin violența cu care se declanșează, ceea ce înseamnă, în termenii tradiției, o modalitate de modificare a raporturilor dintre om și realitatea imediată. Instalarea spiritului în spațiul „eului originar", selectarea și potențarea stărilor emoționale constituie momente ale procesului de configurare a lirismului propriu speciilor liricii ritualice.

A echivala procesul creației doar cu operațiile de selectare, potențare, înseamnă, totuși, să înțelegem într-un mod limitat funcțiile formative ale „eului originar" și totodată însuși conceptul de valoare estetică. Am face imprudența să credem că sinceritatea și intensitatea sentimentului sînt suficiente pentru a se naște poezia. Nu este exclus ca stările afective perfect individualizate să

trezească interes prin ele însele, cum ar fi cazul descîntecelor ori al incantațiilor.

În spațiul creativității au loc fenomene mult mai complexe decît selecția, potențarea, asigurînd liricului dimensiuni și valori neobișnuite. Poezia nu este numai sentiment, ci și o formă transfigurată a acestuia la nivelul „eului originar". Ideea o cunoaștem de la Croce, dar autorul italian nu a stabilit locul unde se produce procesul de geneză între compartimentele spiritului. Meritul îi va reveni lui Liviu Rusu în lucrarea citată, în care demonstrează că poezia lirică nu este numai o transfigurare a stărilor afective prin transferarea lor în spațiul creativității, dar și un fapt elaborat. Desigur, și speciile liricii ritualice, eliberate de prejudecăți și superstiții, adică atunci cînd sînt interpretate literar, se supun aceluiași deziderat. Ele s-au născut datorită tumultului liric propriu, și pentru că stările afective au cunoscut un proces de constituire din elemente informe, haotice, au căpătat un caracter particular și o anumită intenționalitate. Va trebui să recunoaștem însă că, din punctul de vedere al structurii liricului, ele se opresc *la un grad limitat de elaborare,* deoarece stările afective sînt lăsate să scape la un moment dat de sub controlul riguros și ordonator al spiritului. Eliberate de orice tutelare dictată de legile compoziției, ele acționează ca niște forțe brutale (mai ales dacă ne referim la agresivitatea lirică a descîntecelor), deosebit de viguroase. Se așteaptă modificări dintre cele mai spectaculoase în cadrul vieții cotidiene : ploaie, recolte, victime printre oameni și vite, vindecarea bolilor etc. Dar tocmai individualizarea expresă a stărilor afective, astfel încît ele să nu apară amestecate, ura laolaltă cu bucuria sau potențarea lor maximă creează uneori impresia de inestetic. Separarea stărilor afective este însă necesară în cazul liricii ritualice întrucît asigură existența și individualitatea speciilor. Descîntecul nu-și poate însuși elemente psihice proprii colindelor. Dacă împrumută forme imagistice, acestea și-au pierdut funcțiile inițiale și numai astfel circulația motivelor devine posibilă.

Este greu de precizat, dacă ținem seama de criteriul intensității sentimentului, în ce categorie de valori trebuie să integrăm bocetul. În mediile arhaice există obiceiul să se spună despre cineva că „plînge frumos". Dar aici este vorba de o chestiune de comportament tipic, de respectare a unui ritual, și nu de judecată estetică propriu-zisă. Croce vorbește, din contra, de „domolirea" sentimentului pentru a avea acces în sistemul de valori, înțelegînd prin aceasta nu neapărat atenuarea forței emoționale deja constituite, ci eliminarea elementelor subiectiviste, improprii, impure și situarea stărilor afective într-un cîmp conceptual de largă deschidere orizontică. „Ce este, prin urmare, *expresia poetică* care domolește și transfigurează sentimentul ? Cum am mai spus, este, spre deosebire de sentiment, *o teoreză*, o cunoaștere ; prin chiar acest fapt, în timp ce sentimentul aderă la particular și, oricît de înaltă și de nobilă i-ar fi sorgintea, se desfășoară în mod necesar în unilateralitatea pasiunii, în antinomia bine-rău și în anxietatea bucuriei și a suferinței — poezia leagă iarăși particularul de universal, primește în ea, depășindu-le deopotrivă, durerea și plăcerea, înălțînd mai presus de îngustimea finitului întinderile infinitului. Această pecete de universalitate și de totalitate este caracteristică ei, iar acolo unde par să existe totuși imagini, dar acest caracter este slab sau lipsește, se spune că lipsește plenitudinea imaginii, „imaginația supremă", fantezia creatoare, poezia din adînc. Și fiindcă, asemeni oricărui alt mod formativ, poezia nu devine fapt fără o luptă lăuntrică a spiritului — în cazul de față fără lupta cu sentimentul care, oferindu-i materia, îi opune totodată greutatea și obstacolul materiei — victoria prin care materia rebelă se convertește în imagine, poartă însemnul seninătății cîștigate, unde mai vibrează încă emoția, ca o lacrimă în surîsul înseninării și al noului sentiment cataractic care este bucuria frumuseții" [1].

Dacă ar fi să acceptăm întru totul părerile lui Croce exprimate în pasajul citat, ar însemna să eliminăm lirica ritualică din sfera valorilor poetice, deoarece nu constituie o *teoreză*, adică un tip de cunoaștere imaginativă, bazat pe stări afective antinomice, armonizate și depersonalizate în urma unui conflict hegelian dintre spirit și materie. Alta ar trebui să fie situația liricii profane. Aceasta cunoaște un proces de elaborare mult mai complex, ilustrînd, după cîte s-ar părea, canonul crocean. In cazul speciilor ritualice liricul este structurat prin intervențiile nesigure ale spiritului demiurgic inegale ca valoare, din însuși spațiul creativității. În privința liricii profane, acesta (spiritul) poate să fie constant cu sine însuși deoarece nu mai întîmpină rezistența unor principii prestabilite, care să-l oblige la compartimentarea stărilor afective (ură, iubire etc.), și deci la îngrădirea propriei libertăți.

Situația de nesiguranță își are explicația și în coexistența unor concepte funcționale necesare pentru justificarea speciilor ritualice în viața colectivității. Atîta vreme cît utilitarismul sprijinit de credințe și superstiții persistă cu autoritate în cadrul speciilor ritualice, spiritul poetic, deși nu încetează să se afirme, evoluează lent și nesigur în direcția relevării conștiinței de sine. El a izbîndit cu deplină încredere în destinul său, în momentul în care s-a instaurat în spațiul creativității, transferînd materialul nespecific al stărilor afective, (așa cum circulă la nivelul „eului empiric", propriu împrejurărilor cotidiene și, în general, omului comun), într-o calitate nouă. Este vorba de „starea lirică" devenită materie poetică a „eului originar", în urma unui titanic efort de persona și elaborare, pînă cînd durerea, ura, iubirea etc., devin forme poetice individualizate. Spiritul poetic nu este capabil, în cadrul liricii ritualistice, de elaborări destinate să transforme mai departe materia poetică într-o nouă calitate și să-i asigure altă dimensiune estetică. Contribuția sa se înscrie doar pe planul cantității (ceea ce înseamnă un nonsens și o abdicare, cel puțin la prima vedere, de la legile creației propriu-zise), fiind obligat de sistemul gîndirii patriarhale să selecteze doar stările lirice și să le facă apte pentru manifestările tipice colindelor, descîntecelor, incantațiilor etc.

[1] Benedetto Croce, *Poezia*, București, 1972, Editura „Univers", p. 30.

În cazul liricii profane propriu-zise, spiritul poetic se angajează într-o nouă aventură creatoare, nu mai puțin impresionantă și spectaculoasă. În loc să respecte individualitatea stărilor afective primare, el le adună laolaltă, chiar dacă sînt antinomice, dar nu pentru a fi puse de acord prin armonizare, cum credea Croce, ci cu intenția de a realiza pe baza lor o veritabilă sinteză, cu alte cuvinte o nouă dimensiune a liricului. Ceea ce pe terenul poeziei ritualice era o interdicție, datorită unor principii funcționaliste instituționalizate, dincoace devine o lege. Speranța și disperarea, bucuria și durerea, la origine stări lirice selectate și potențate, avînd acces doar în diverse compartimente ale liricii ritualice, devin, totuși, materie primă, elemente „nespecifice" pentru poezia dorului. Spiritul poetic le supune unui nou proces de elaborare, retopindu-le și asigurîndu-le dimensiuni lirice care nu mai pot fi echivalate cu stările emoționale violente proprii poeziei colindelor ori descîntecelor. Ele nu pot fi definite cu termeni comuni esteticii și psihologiei : bucurie, ură, disperare etc., ca în cazul liricii ritualice, deoarece plăsmuirile poetice, structura liricului au căpătat forme atît de subtile, iar spiritul creator a reușit să se elibereze atît de categoric de balastul stărilor emoționale violente, instaurîndu-se în domeniul propriu numai artei, încît fenomenele nu pot fi echivalate fără riscuri cu noțiunile nivelatoare ale științelor exacte. De aceea se simte nevoia inventării unei noi terminologii, mai adecvată faptelor artistice. Lucian Blaga a fost printre primii care a simțit o asemenea necesitate și a căutat să îmbogățească limbajul critic. *Starea de dor,* spre exemplu, este pentru dînsul un fenomen „de nuanță" ori „de rarefiere" [1]. Datorită nivelului diferit de elaborare a liricului : selectare și potențare într-un caz, sintetizarea stărilor antinomice în celălalt, putem distinge una dintre trăsăturile proprii celor două tipuri de poezie, ritualistică și profană. De aici am pornit întîi de toate cînd am făcut compartimentarea din capitolul de față și apoi

[1] Lucian Blaga, *Trilogia culturii,* cuvînt înainte de Dumitru Ghișe, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 218.

de la prilejurile de manifestare, ori conceptele funcționale. Dacă în unele cazuri criteriile se confirmă unele pe altele, cu atît mai bine.

Cele două moduri ale liricului se individualizează sensibil ca texte sau tipare și pe alte planuri. Pe de o parte existența agresivă, provocatoare, șocantă a stărilor lirice, dinamizate excesiv fără a fi încadrate în ritmuri previzibile ca intensitate, pe de alta temperarea acestora sub autoritatea olimpiană a spiritului poetic ; pe de o parte tulburarea imaginilor (indiferent de cromatismul lor care poate varia din punct de vedere fizic, al semnului, dar nu și al semnificației), datorită penetrației brutale a trăirilor psihice uneori în stare primară, impură, alteori elaborate la un nivel minim, pe de alta seninătatea calmă, stăpînirea de sine, conștiința dominării materiei informe. Aici nu este vorba de destinul subiectului. Se poate întîmpla ca datele compoziției să ne prezinte subiectul într-o situație nesigură ori chiar disperată. Ne referim la lirica erotică și, în special, la poezia dorului. Trebuie să fim capabili de o anumită detașare, obiectivare pentru a înțelege că, din punctul de vedere al filozofiei creației, respectiv al esenței liricului, nu interesează faptele anecdotice, dacă poezia (lumea) este veselă ori tristă, ci în ce sens spiritul uman contemporan ori dintotdeauna a repurtat o victorie, a reușit să redimensioneze stări afective antinomice, să disciplineze materia haotică în tipare elaborate de dînsul. În momentul în care sînt introduse în ecuația actului creator dimensiunile spațiului și timpului, omul poate avea revelația altor experiențe artistice, cum ar fi epicul și dramaticul, ceea ce dovedește într-adevăr că liricul este punctul de plecare al oricărei arte.

A folosi în discuție, pentru valorizarea celor două tipare ale liricului, termeni ca *seninătate, limpezimea imaginilor, simplitate,* forme elaborate cu intenție și finite, în opoziție cu alții ca forme neelaborate dar greoaie, încărcate cu imagini tulburi și stări afective eterogene, înseamnă să aducem date pentru existența a două gusturi și stiluri diferite. Din punctul de vedere al culturii arhaice, aceasta ar fi o aberație, deoarece ea are un caracter unitar și sistematic prin excelență. A vorbi de gusturi

diferite înseamnă să acceptăm şi existenţa unor interese corespunzătoare. Iată o contradicţie aparentă. Ea ne şochează doar pe noi, care privim lucrurile din exterior. Gîndirea „cultă", altfel formalizată, consideră o excepţie sau o chestiune de rafinament, de cultură ori de snobism, cînd unul şi acelaşi ins se delectează cu opere create în maniere total diferite. Şi totuşi omul arhaic, de altfel colectivitatea întreagă, cultivă în mod curent texte variate ca viziune poetică : colinda şi blestemul, descîntecul şi proverbul. Uneori o face fiind obligat de situaţiile concrete ale vieţii patriarhale. Alteori îşi permite să descifreze sensuri poetice fără a mai fi interesat de implicaţiile cultice existente la origine. Important ni se pare interesul constant pentru creaţie, diversitatea de gusturi şi stiluri fiind înţeleasă şi ea ca un principiu al raportului legic dintre unitate şi varietate.

Şocantă ni se pare simultaneitatea mai multor experienţe artistice : clasicism, romantism, ermetism, expresionism etc., indiferent dacă ele se datorează unor practici conştiente ori inconştiente. Istoricul literar „cult" ar vorbi în acest caz de curente, le-ar ordona cronologic şi s-ar vedea nevoit să demonstreze caracterul dialectic al experienţei artistice, cum o face Georg Lukács în investigaţiile sale amănunţite şi competente asupra mimesisului [1]. Nu ar fi evitate anumite confuzii regretabile, întîlnite adesea în gîndirea comună simplificatoare, determinate de faptul că timpul poetic este confundat cu cel matematic şi, ca urmare, s-ar cuveni ca operele perioadelor noi să fie „superioare" artistic scrierilor anterioare. Fără a implica ideea de valoare (romantismul pus în opoziţie cu clasicismul), există totuşi o traiectorie artistică iar pe parcursul ei gîndirea cultă se dovedeşte a fi fragmentară, întrucît curentele se înseriază cronologic.

Acelaşi principiu al fragmentarismului a operat şi atunci cînd arta „cultă" s-a adresat celei orale. Ea a selectat exact elementele care corespundeau momentului prezent. De exemplu, ca să ne referim la noi, în secolul

[1] Georg Lukács, *Estetica*, I. Bucureşti, Editura Meridiane, 1972, p. 814.

trecut au fost receptate texte care se disting prin viziune clasicistă şi romantică, doine, legende, basme, balade iar în perioada interbelică au devenit accesibile texte ritualice, fiind mai adecvate gîndirii sensibilizate de neliniştile existenţei, specifice vremii. Desigur, asemenea situaţii dictate de practica artistică imediată îşi au o logică perfectă. Dar pentru că s-a procedat preferenţial înseamnă nu numai că gîndirea „cultă" nu era încă pregătită, dar nici nu era aptă, datorită fragmentarismului specific, să zărească dincolo de momentul concret, să selecteze şi alte valori poetice care existau deja în realitatea vie şi ar fi sprijinit-o incomparabil mai mult sau, cel puţin, ar fi contribuit la accelerarea procesului de evoluţie stadială.

Sperăm că însuşirea simultană a mai multor experienţe poetice de către omul tradiţiei, pe care el ştie totuşi să le întrunească într-un sistem unitar, apare acum mai bine motivată. Lirica ritualică şi lirica profană, diferenţiate ca moduri de elaborare, funcţie, viziune estetico-filosofică, îşi găsesc locul deopotrivă în repertoriul folcloric ca expresii ale unor atitudini specializate. Disocierea lor din perspectiva structurii liricului, evidenţiază raporturile valorice, deoarece nu pot fi comparate în mod serios două lucruri aparţinînd unor categorii diferite. Cel mult poate fi realizată o descriere a constituirii liricului. Diferenţa de „elaborare" nu implică în mod obligatoriu conceptul de valoare. Dacă Benedetto Croce descria entuziast modelul poeziei clasiciste, dădea dovadă de neaderenţă la sensibilitatea modernă, fapt recunoscut de el însuşi. Însă ceea ce pentru gînditorul italian era luat drept viciu, poate fi considerat pe terenul realităţii artistice o calitate, cum se cunoaşte de multă vreme pentru arta cultă şi cum o poate confirma însăşi creaţia orală. De altfel, chiar şi o mare parte dintre textele liricii profane cunoaşte un grad limitat de elaborare a materialului verbal. Fac excepţii construcţiile ideale, capodopere ale liricii erotice, de natură, păstorie, înstrăinare, haiducie. În marea colecţie *Folclor din Transilvania*, Vol. I, lirica denumită de noi „profană" este clasificată astfel în nota asupra ediţiei : „cîntece despre cîntec, cîntece de înstrăinare,

cîntece de voinicie-haiducie, cîntece de răscoale populare, cîntece de proletarizare (de slugi), cîntece de cătănie şi război, cîntece de jale şi noroc, cîntece de natură şi păstorie, cîntece de dragoste şi de dor, cîntece de lume şi cîntece satirice". Se mai face precizarea : „cele mai bine sînt reprezentate cîntecele sociale (în genere) şi de dragoste" [1]. Grupurile tematice citate sînt ilustrative pentru a înţelege varietatea aspectelor de viaţă cuprinse în acest tip de poezie. Ele se individualizează imagistic, dar din punctul de vedere al structurii metrice dau impresia de mare monotonie. Faptul nu exclude însă o anume tensiune emoţională bine stăpînită. Astfel lirica profană este un caleidoscop de stări afective. Nu toate grupele tematice tind să refacă modelul de elaborare, descris mai înainte cu ajutorul lui Croce, a cărui structură lirică ideală o reprezintă de obicei poezia dorului. În multe cazuri nu se realizează decît o stare lirică vag distinctă, iar din punctul de vedere al compoziţiei, o grupare banală de versuri, ceea ce ar putea convinge de un grad limitat de elaborare, un efort minim de modelare a sentimentului.

Unele categorii ale liricii profane (blestemul de dragoste, bocetul de înstrăinare) sînt destinate, prin specificul de realizare a stărilor afective speciilor ritualice. Ele aderă însă la lirica profană fiind determinate de grupurile tematice ale acesteia, fapt pentru care nu circulă independent. Descoperim din nou argumente, pentru a demonstra existenţa unor raporturi formale sau de fond dintre specii, aşa cum o făceam în capitolul anterior.

Cît priveşte tripticul funcţie—formă—structură raportat la cele două tipuri ale liricii, avem prilejul să constatăm că teza plauzibilă dar prea categorică a lui Propp poate fi din nou pusă în dificultate. În cazul colindului, de pildă, sau al descîntecului, aceeaşi funcţie concretizează mai multe tipuri formale. Există o colindă de fecior şi alta de gospodar, iar ele se individualizează întîi de toate prin subiecte care determină variante similare doar în cadrul aceleiaşi serii. Descîntecele dispun

[1] *Folclor din Transilvania,* I, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1962, p. XVII.

de asemenea de un mare repertoriu de forme narative. Ele pot fi remodelate după dispoziţia autorului, însă păstrează anumite elemente prestabilite care ţin de domeniul structurii. De exemplu, indiferent de întinderea introducerii, de dimensiunea unor acumulări de versuri, de numele personajelor, trebuie să existe momente obligatorii şi ordonate într-un sens unic, pentru a face realizabilă funcţia magică. Cel mult putem vorbi de rolul funcţiei şi nu de existenţa ei singulară la nivelul diferitelor specii (mit-basm) ori grupuri tematice (colinda de gospodar, de fecior, de pescar etc.). Dacă forma nu este indiferentă faţă de funcţie, se poate afirma că forma şi structura au roluri proprii în sistemul dat de semne, constituind pretexte pentru afirmarea funcţiei. Ca pretexte, ele sînt elaborate cu intenţia de a trezi interes estetic, de a fi contemplate, pe cînd funcţiei îi revin sarcini formative, ceea ce, se întîmplă adesea şi după ce contactul direct cu opera s-a încheiat.

Unele forme poetice ale liricii profane manifestă şi ele o mare varietate de atitudini faţă de conceptul de funcţie. Există cazuri cînd nu putem deosebi o strigătură de un cîntec satiric, un cîntec de înstrăinare de altul de ostăşie, confirmîndu-se teza lui Propp despre lipsa de identitate a formei sub tutelarea severă a funcţiei. În exemplele citate este vorba de o complexitate funcţională, etico-estetică, sugerîndu-ni-se sistemul de probleme în care s-ar cuveni să plasăm afirmaţiile prea generale ale cercetătorului rus. Colinda, în general tezistă, ca şi alte specii din grupa ei, a convins de contrariul. În acelaşi timp, trebuie să recunoaştem că un cîntec de dor se distinge de altul de dragoste datorită unor forme tropice specifice, deşi sînt atît de înrudite tematic. De data aceasta, dominant este principiul autonomiei sistemului. Dacă aşa stau lucrurile, tendinţa de individualizare a formelor înseamnă nu numai eliberarea de sub tutela conceptelor funcţionale, înţelese ca realităţi arhaice, dar şi un semn de evoluţie a artei în direcţia, niciodată previzibilă, a propriei traiectorii poetice, supunîndu-se, în ultimă analiză, principiilor generale ale esteticului. În ultimă instanţă este vorba de acelaşi fenomen al alunecării de funcţie.

POEZIA DIDACTICĂ

Încă o formulare ambiguă, de altfel ocolită de multă vreme. Încercăm totuşi s-o utilizăm, întrucît acoperă o realitate distinctă a gîndirii populare. La drept vorbind, o mare parte a folclorului are funcţie didactică. Basmele, anumite balade fantastice ori legende etiologice pot fi discutate şi în această perspectivă. Proverbele, zicătorile, cimiliturile, deceurile, frămîntăturile de limbă s-au specializat în direcţia transmiterii cunoştinţelor la nivelul tuturor categoriilor de vîrstă sau a formării deprinderilor. Nu întîmplător cei care deţineau asemenea tipuri de repertorii, de obicei bătrînii, erau consideraţi „înţelepţi" şi nu artişti ai satelor. Li se recunoştea capacitatea de a opera cu concepte şi nu cu imagini, deoarece speciile respective solicitau raţiunea ascultătorilor. Bibliografia de specialitate mai nouă, abordîndu-le literar, (Gh. Vrabie, I. C. Chiţimia, Pavel Ruxăndoiu, Monica Brătulescu), a putut constata că proverbele îndeplinesc funcţii stilistice în cadrul vorbirii orale, deşi se disting prin structuri poetice definibile, pe cînd cimiliturile se justifică în diferite împrejurări de viaţă (Ovidiu Papadima) şi pot circula independent, ca orice construcţie poetică propriu-zisă. Din acest punct de vedere se pare că lucrurile sînt lămurite.

Trebuie observat totodată că atît proverbele cît şi cimiliturile (sau ghicitorile, cum li se mai spune), ţin de un anume obiectivism al reprezentării tocmai datorită caracterului lor conceptual la origine. Ele nu depăşesc sistemul metaforic de reprezentare, tropii fiind astfel situaţi încît ascultătorul, pe măsura iniţierii, să poată oricînd opera substituirile necesare dialogului intelectual.

Un proverb ca „Pasărea pe limba ei piere" devine expresiv numai dacă celui căruia i se adresează îi sînt familiare datele contextului oralităţii. Altfel, anumite aspecte ale formulei paremiologice, devenind confuze, provoacă ori ermetizarea întregii structuri poetice, ori orientarea ei spre repertoriul pasiv. În primul caz, textul, sărăcit de unele sensuri, poate uneori să continue a circula în oralitatea vie. De pildă, expresia „a se lăsa pe tînjeală" face parte şi din bagajul de cunoştinţe al unora care nu cunosc ultimul cuvînt al zicătorii. Sensul originar a rămas acelaşi (încă un exemplu că forma se poate transforma independent de funcţie), deşi colectivitatea nu-şi mai aduce aminte de realităţile concrete de viaţă agrară de unde s-au desprins asemenea construcţii poetice.

Cînd deschidem o colecţie de proverbe şi zicători rămînem adesea suprinşi că majoritatea formulelor paremiologice ne sînt necunoscute. Ele nu ne spun mare lucru. Pe altele le citim cu real interes estetic, avînd totdeauna revelaţia, chiar dacă lectura se repetă, a unor admirabile şi scînteietoare cuvinte de spirit. Ne mai dăm seama apoi că, dintre cele cunoscute din cărţi ori din auzite, foarte puţine intră în limbajul nostru obişnuit. Desigur, nu aceeaşi era situaţia cu omul tradiţiei. Totuşi, cînd ni se spune că el avea totdeauna gata pregătită pentru fiecare împrejurare de viaţă cîte o expresie adecvată, trebuie să ne gîndim la ţăranul dintotdeauna, reprezentant al întregii spiritualităţi româneşti. Este vorba de un simbol şi nu de orice geamăn al lui Nichifor Coţcariu. Căci, într-o colectivitate dată, insul, fie el neobişnuit de isteţ la minte, nu deţine întregul repertoriu de texte, aşa cum se întîmplă, de altfel, cu toate speciile folclorice.

Limba vorbită fiind mediul propriu de vieţuire şi răspîndire a locuţiunilor paremiologice, ne-am aştepta ca acestea să fie mult mai favorizate în privinţa generalizării pe arii geografice decît celelalte categorii folclorice existente în cadrul aceleiaşi comunităţi etnice. Dacă aşa ar sta lucrurile, limba vorbită ar trebui să fie uniformă

din punctul de vedere al expresivității, ceea ce nu se poate întîmpla, atît din cauza specificului zonelor etnografice, a ocupațiilor, a zonelor de influență culturală, a bilingvismului etc., cît și din motivul că multe expresii, cu caracter prea individual și local, nu se pot încadra în schemele consacrate ale proverbelor ori zicătorilor. Numai colecția reușește să întrunească experiențe variate, dînd impresia de monumentalitate. Ea dezvăluie o impresionantă diversitate de cugetări ale căror ecouri străbat, într-o formă sau alta, în toate compartimentele vieții artistice propriu-zise.

S-ar putea obiecta că și colecțiile pot da impresia de totalitate, ceea ce este adevărat dacă le concepem la nivelul întregii colectivități etnice. Numai că noi am reușit să realizăm un corpus al baladei ori al liricii doar pe baza colecțiilor oltenești, să spunem, însă nu am putea face același lucru și în privința formulelor paremiologice pentru care ne-am vedea obligați să apelăm la întregul spațiu românesc.

Situația se repetă în linii generale cu ghicitoarea. Această specie se bazează și ea pe sisteme de metafore, dar operația de substituire este destul de anevoioasă în comparație cu proverbul. Textul fiind destinat în mod special observației, dezlegării, termenii constitutivi ai metaforei au ocupat poziții mai ascunse în ansamblul compoziției. De aceea cimilitura ne apare ca o enigmă. Dar caracterul ei enigmatic este o falsă ori reală problemă, tot în funcție de modul în care unul și același ins are sau nu acces la cultura etnografică. Pentru omul tradiției, implicat într-o colectivitate dată, este firesc ca întregul repertoriu de cimilituri să-i fie familiar, altfel devine obiect de batjocură. Ceea ce ne-ar putea duce cu gîndul că avem de-a face cu un tip modernizat al victimelor Sfinxului. Și într-o parte și în alta era vorba de o acceptare ori de un blam.

Se știe că modalitățile sîngeroase de aplicare a pedepselor au fost substituite cu forme ale comicului. Așadar cimiliturile constituiau un abecedar de semne care se cereau în mod obligatoriu descifrate. Ele se organizau în repertorii cu arii de răspîndire mai întinsă ori mai restrînsă, în funcție de zone etnografice, ocupații etc., încît același text putea fi perfect inteligibil pentru unii ori enigmatic pentru alții. Cu atît mai mult incifrarea se accentuează în cazul celui care privește lucrurile din afara culturii etnografice. Așa se face că atunci cînd deschidem o colecție de cimilituri avem adesea nevoie să ni se explice sensurile arhaice, dovadă că ele și-au ocupat locul în repertoriul pasiv în marea lor majoritate, asemenea altor specii, interesul literar devenind iarăși precumpănitor.

POEZIA DRAMATICĂ

Constituirea formelor dramatice pune în evidență aspecte fundamentale ale culturii tradiționale. În primul rînd este vorba de geneza unora dintre ele. Ar trebui să ne gîndim la perioada sincretismului cultural din preistoria omenirii, cînd diferite tipuri de manifestări colective, practici empirice ori forme ale ficțiunii coexistau amestecate în cadrul aceluiași sistem cultural, pentru a înțelege că dansurile ritualice asigurau întregului sens și structură dinamică. Altfel sistemul ar fi rămas un conglomerat de date nesemnificative, greu de justificat pe planul vieții sociale.

Desigur, nu se poate vorbi încă de reprezentări dramatice propriu-zise. Totuși, omul preistoric reușea să-și imagineze întîmplări care încă nu avuseseră loc, în baza unei experiențe anterioare concrete. „Jocul de-a ritul", zice Frye, gîndindu-se la caracterul convențional al reprezentărilor[1]. În mod practic, ritualul nu era altceva decît repetiția generală a unei acțiuni imediate și foarte precis delimitate, un fel de mimare fidelă a acesteia, urmărindu-se îndeosebi însușirea unor deprinderi și cunoașterea exactă a comportamentului animalului. Nu este exclus să fi existat și preocupări de magie imitativă.

Simpla punere în scenă a unei secvențe de viață, sub forma exercițiului, a părut de la o vreme neconcludentă, de aceea atenția omului, familiarizat cu armele de vînătoare și stăpîn pe tehnica de luptă corespunzătoare, a fost

[1] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, București, Editura „Univers", 1972, p. 184.

îndreptată în direcția solicitării magicului. Faptul s-a produs în perioada dezvoltării credințelor totemice, cînd omul, mereu complexat de superioritatea naturii, se străduia să stabilească raporturi spirituale cu ea pentru a-și crea iluzia că intervențiile sale brutale sînt îngăduite, necesare și chiar încurajate. Pantomima înlocuiește exercițiul. Gestica încărcată, exactă, descriptivă, subordonată scopurilor strict didactico-instructive capătă altă dimensiune, fiind modelată în perspectiva credințelor totemice. Omul nu mai respectă cu fidelitate realități concrete. El selectează, reținînd doar anumite gesturi care i se par evocatoare și semnificative pe planul relației mitice.

Alături de mișcarea scenică, vag semnificantă, din faza exercițiului didactico-instructiv, apar și alte elemente ale formei jocului dramatic. Cel care execută gesturile, organizate astfel încît să sugereze stilul de viață al eroului culturalizator, augural ori totem, nu mai este un ins oarecare din colectivitatea dată, cu un rol determinat în cadrul repetiției pregătitoare, ci unul care, prin travestire, și-a însușit atributele zeității venerate și se înfățișează oamenilor în chip virtual cu intenții binevoitoare. El însuși și nu altcineva dezvăluie prin gesturi propria-i existență, comportîndu-se astfel încît să determine în conștiința membrilor colectivității patronate, gata să-l imite aidoma la rîndul lor, puternice stări afective și nu simple cunoștințe de breaslă. Odată cu apariția personajului mitic s-a născut o nouă valoare funcțională, deoarece exercițiul pregătitor a devenit joc pantomimic în adevăratul sens al cuvîntului. „Lumea este un text"[1], spune Lotman, și formele literare, în special orale confirmă această idee.

Pantomima a coexistat cu exercițiul practic, dar fiecare s-a individualizat prin formă, structură și funcție. Ambele forme de manifestare aveau loc în colectivitate, distingîndu-se inși mai abili, cu roluri-cheie. Într-o parte predomina ideea diviziunii muncii, în cealaltă se încerca o introducere în mistere. De aceea pantomima

[1] I. M. Lotman, *Studii de tipologie a culturii*, București, Editura „Univers", 1974, p. 23.

reușea să-i distribuie pe oameni în ritual și după alte criterii, anume după grad de inițiere, profesiune, importanță socială, etc. Spectacolul apare ca pretext pentru perfecționarea concepțiilor religioase, subtilizarea și fetișizarea realității concrete, dar și pentru schițarea, fie și într-o formă foarte vagă și embrionară, a funcțiilor specifice de spectator și actor, chiar dacă scopul reprezentării era revelația mitică.

Noua funcție este stimulatoare de energie spirituală și nu didactică. De aceea problema principală a ritualului, dintr-o primă fază inițiatică era provocarea revelației mitice, ceea ce l-a condus pe omul tradiției la dezvoltarea sincretismului artistic, una dintre cele mai interesante experiențe din domeniul creației, cunoscută pe parcursul perioadei primitive. Gestului distinct, executat cu expresă intenție simbolică, din planul pantomimicului, i se descoperea un corespondent cu valoare fonică, lexicală ori decorativă, încît una și aceeași imagine își multiplica dimensiunile în chip fantastic și căpăta o neobișnuită forță de sugestie. Faptul provoca în conștiința individului stări afective puternice, contrastante, epuizante și, în ultimă analiză, funcție catarctică, făcîndu-l apt de acțiuni curajoase, cerute de practici imediate.

Sincretismul a apărut așadar din necesitatea de a organiza în sistem imaginile poetice specifice anumitor ansambluri de manifestări primitive. În afară de aceasta, el constituie o dovadă sigură că omul de altă dată a cunoscut de timpuriu cele trei forme fundamentale de reprezentare poetică : lirică, epică, dramatică. Fiind cultivate laolaltă cu insistență, ni se pare elocvent, atît pentru aptitudinile omului de altă dată, îndreptat spre elaborări poetice complexe, cît și pentru caracterul specific al reprezentărilor teatrale. În același timp sincretismul, fie cel cultural, din faza spectacolelor cu funcție inițiatică, fie cel artistic, din perioadele mai noi ale reprezentărilor dramatice autonome ca funcție, așa cum sînt cunoscute în zilele noastre, dezvăluie marea mobilitate funcțională a speciilor și posibilitatea lor de a se organiza în ansambluri.

Ritualul, ca parte gestică a ansamblului dramatic, a avut cu siguranță un rol hotărîtor în generalizarea unor

motive folclorice, în facilitarea interferențelor dintre specii, în menținerea în actualitate a acestora, tocmai datorită caracterului său dinamic și infinit mai rezistent în compoziție cu formele literare ori muzicale. El poate să-și schimbe funcția inițială, să se pulverizeze ori să se recombine, supunîndu-se unor legi folclorice generale, dar adesea persistă în forme aproape nealterate pînă în contemporaneitate.

De observat diferența noastră de atitudine față de literatura orală pe care o descoperim în biblioteci și actualele spectacole cu măști. Dacă în primul caz, obișnuiți cu textele „culte", ne arătăm exigenți, aplicînd concepte ale esteticii generale, dincolo uităm să apelăm la modelele deja cunoscute. Este adevărat că nu îndrăznim să numim asemenea reprezentări spectacole propriu-zise (de altfel terminologia consacrată justifică ea însăși o asemenea rezervă : alaiul cu măști, jocul cu capra, jocul călușarilor, cucii, malanca, irozii, jienii, păpușele), în schimb ne par agreabile improvizațiile scenice, vioiciunea mișcărilor, pitorescul costumelor și, în sfîrșit, ne șochează măștilor, dialogul actorilor, modul cum se adresează spectatorilor, diferite scene din spectacol, etc. Acestea din urmă ni se par enigmatice, ne trezesc simpla curiozitate, dar nu ne propunem, chiar atunci cînd deținem unele cunoștințe de istoria teatrului, nici să le evaluăm estetic, nici să le găsim imediat vreo explicație științifică, așa cum am face în cazul unui motiv liric, să spunem, ori balad esc.

Dacă vorbim de alaiurile actuale cu măști, ar fi o eroare să le judecăm separat, deși din punctul de vedere al cercetării ne-ar dezvălui urme mitice de mare însemnătate. Ele se justifică numai în ansamblul spectacolului, asigurîndu-i o anumită culoare arhaică. Tocmai de aceea, în loc să fie îndepărtate ori foarte mult adaptate, cum se întîmplă în privința speciilor literare, sînt adesea ocrotite și cultivate cu grijă, din nevoia firească pe care o simte obștea de a-și aduce aminte din cînd în cînd de trecutul îndepărtat.

Dacă există reticențe în privința integrării reprezentațiilor populare în seria formelor dramatice, faptul nu

este determinat de eventuale forme inestetice ale spectacolelor folclorice. Mai curînd poate fi vorba de propriile noastre prejudecăţi şi gusturi formate după şabloane. Desigur, structura spectacolelor, jocul actorilor, costumaţia bizară pot să şocheze. Dacă am invoca legi ale poeticii clasiciste : acţiune aleasă, lexic elevat, joc economicos, discuţia nu ar putea avea loc. Aici nu trebuie să pierdem din vedere anumite împrejurări de viaţă străveche care au impus încă din vremea totemismului manifestări ample, la care se angaja aproape întreaga colectivitate şi care au determinat anumite înclinaţii şi gusturi artistice.

Principiul unităţii în varietate, ca şi teoria diversificării gusturilor ne îndeamnă să acordăm noţiunii de dramatic o accepţiune mai largă, aşa cum am făcut-o de altfel la timpul potrivit, în legătură cu celelalte moduri poetice. În acest caz vom constata că teatrul popular nu prezintă numai interes documentaristic. El poate să preocupe şi astăzi din punct de vedere estetic. Să ne amintim, de pildă, că Antonin Artaud lua contact cu spectacole ale unor triburi primitive din orientul îndepărtat, cu intenţia de a revoluţiona tehnica teatrului european din secolul nostru. Interesul actual pentru teatru poate îndemna spre snobism (situaţie frecventă, dată fiind moda folclorică din ultima vreme), sau spre supraaprecierea valorii reale a teatrului popular, ceea ce nu este exclus dacă avem în vedere lipsa unor criterii obiective sau măcar consacrate, cu care să operăm.

O paralelă între teatrul „popular" şi cel „cult", oricît ar părea de îndrăzneaţă, dată fiind diferenţa evidentă de stil compoziţional dintre amîndouă, este totuşi utilă. Analiza conduce mai mult la constatarea deosebirilor decît a asemănărilor formale. Judecat în sine teatrul folcloric este o remarcabilă concretizare a dramaticului (fapt descris deja în mod sumar cînd ne-am referit la faza iniţiatică a reprezentaţiilor populare), accentuat ulterior prin apariţia unor trăsături noi şi, mai ales, prin înţelegerea caracterului convenţional al formelor dramatice, ceea ce îngăduie o mare libertate în elaborarea acestora.

Orice ins din marea masă, chiar dacă nu poartă mască şi nu are un rol distinct în cadrul alaiului, aderă la travesti şi la situaţia de actor, întrucît se găseşte integrat într-o anume unitate de timp şi de loc (zilele sărbătorilor de iarnă — vatra satului, propice creării atmosferei mitice), care îi dă dreptul să iasă din comportamentul obişnuit. Travestiul, modalitate a teatrului din totdeauna, poate fi absolut [1], identitatea individului pierzîndu-se cu desăvîrşire în atmosfera mitică (devenită de altfel familială întregii colectivităţi) şi cunoaşte două aspecte fundamentale. Pe de o parte, actorul joacă rol de femeie. Alaiurile populare erau constituite numai din bărbaţi. S-ar putea să fie la mijloc o interdicţie străveche, frecventă şi în alte cazuri similare. Şamanismul, de pildă, era o breaslă a bărbaţilor. Cînd vrăjitoria a început să fie dezvoltată şi de femei, faptul a fost posibil datorită superstiţiei că ele au calitatea de a stabili îndeosebi relaţii cu personaje chtomice, malefice şi, în general, infernale. Credinţa a fost preluată apoi, în altă ordine de idei, de *Biblie* şi de cărţile apocrife. Căluşii se alegeau şi ei dintre bărbaţi [2], deşi purtau numele celor nouă rusalii, întrucît legislaţia jocului putea fi îndeplinită doar de aceştia. Colindatul la fereastră era de bun augur cînd din ceată făceau parte numai băieţani.

Celălalt aspect al travestiului se realizează prin mască şi costumaţie, ceea ce însemna, în concepţie tradiţională, pierderea identităţii individului prin substituire, adică însuşirea imaginii animalului totem ori augural. Imitarea înfăţişării fizice, procedeele realizării ei pot lămuri gradul de convenţionalitate a travestiului. Individul se poate înfăşura în pielea unui animal şi atunci înţelegem că jocul dramatic tinde să respecte legile ritualului ; cînd renunţă la aceasta şi-şi confecţionează mască şi îmbrăcăminte după propria-i fantezie, înseamnă că preferă principiile decorativului şi ale artei. Dar şi într-un caz

[1] Romulus Vulcănescu, *Măştile populare*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1970.

[2] Horia Barbu Oprişan, *Căluşarii. Studiu.* Bucureşti, Editura pentru literatură, 1969.

și în altul, masca trebuie să-l facă necunoscut. Ea nu are un caracter metaforic, așa cum se întîmplă în teatrul cult, unde actorul „întruchipează" un personaj. El pierde identitatea în mod figurat și orice spectator din sală îl poate recunoaște. În teatrul „popular", travestirea absolută ține de o veche legislație ritualică. Cînd un călușar era recunoscut, ceata se desfăcea iar individul în cauză putea fi condamnat la moarte, deoarece n-a știut să respecte anumite interdicții. Situația se repetă în cadrul alaiurilor de astăzi, diferind doar forma ei. Individul, odată „demascat", devine ținta ironiilor celor din jur ori renunță singur la joc, pentru a reintra în alai cînd ajunge la altă casă.

Există apoi o mare diferență între modul în care este conceput jocul actoricesc în cadrul teatrului „popular", pe de o parte și în cel „cult", pe de alta. Cine asistă la un spectacol folcloric, neținînd seama că aici este vorba de o chestiune de stil, rămîne cu o impresie foarte neplăcută, crezînd că omul din mediul tradițional nu a fost capabil să construiască un dialog, nici să rostească o replică. Convinge de contrariul existența altor specii folclorice sau mărturiile unor culegători ca Iacob Grimm, Afanasiev ori G. Dem. Teodorescu despre talentul excepțional al băsmuitorilor și cîntăreților care, în timpul improvizațiilor, se integrau perfect în atmosfera poetică și „jucau" pe rînd rolul fiecărui personaj cu talent remarcabil.

În cadrul teatrului, artistul popular și-a propus cu totul altceva în comparație cu poeticile clasiciste. O scenă atît de întinsă cum este vatra satului nu poate fi (mai ales dacă ne amintim de o definiție celebră a lui Artaud că „teatrul este un spațiu care trebuie umplut"), dominată decît printr-un joc de mare dinamism și amploare. De aceea, omul din mediul rural a intuit în spirit regizoral necesitatea perfecționării aspectului coregrafic al spectacolului, astfel că măiestria în dans a călușarilor, de pildă, putea trezi admirația oricărui profesionist. Același spirit intuitiv a știut să dozeze și celelalte elemente constitutive ale spectacolului pentru a se realiza un ansamblu unitar, în perspectiva gîndirii și gustului colectivității tradiționale. Partea lexicală ocupa un spațiu restrîns în structura totalului, deoarece teatrul „popular"

nu era preocupat de nararea faptelor, ci avea un caracter sugestiv. Teatrul cult inventa de fiecare dată un subiect, o „acțiune aleasă". Spectatorul pretindea ca întîmplările să fie explicite, clare, iar faptul se realiza cel mai bine prin dialog, ceea ce a dus la diminuarea altor elemente de expresie. Dincolo numărul subiectelor era limitat și deci cunoscute dinainte. Ele aveau, de altfel, un caracter tematic : nașterea, moartea, începutul anului, semănatul. recoltatul și încă alte cîteva. Succesul reprezentării era mai greu de obținut. El nu depindea de ineditul întîmplării, de abilitatea actorilor, ci de viziunea regizorală, adică de modul în care părțile fuzionează, creează atmosferă și iluzie, tulbură și fascinează, situații la care aspiră nu numai teatrul folcloric, dar și unele orientări moderne.

Travestiul obligă și el elementul lexical la un regim aparte. În afara reducției lor, replicile sînt rostite într-un mod specific, purtătorul măștii fiind străin de orice intenție artistică în această privință. El îngroașă ori subțiază vocea, intervenind în momente-cheie, pentru a sublinia anumite sensuri de natură mitică în faza inițiatică a ritualului sau cu scopul de a provoca efecte comice în perioada contemporană. Asemenea artificii, la drept vorbind facile, nu obligau pe jucători la un examen prea riguros, ei avînd posibilitatea să se revanșeze pe alte planuri. Totodată, travestiul nu impunea dependența unui actor de altul și nici a scenelor. În cadrul alaiurilor contemporane, jocul actoricesc propriu-zis se bazează pe improvizație și inventivitate, farsa și parodia fiind formele cele mai gustate de public. O astfel de libertate în mișcare nu dăunează ansamblului, cum pare la prima vedere, cel mult, situațiile devin mai atractive prin pitorescul lor.

Unitatea se realizează la alt nivel și anume în relația dintre actori și spectatori. Primii nu se mulțumesc să dea o reprezentație și atîta tot, ci sînt destinați să provoace și să pună în mișcare toată masa de săteni, ei înșiși învăluiți în aceeași atmosferă mitică și poetică și fiind gata oricînd să schimbe rolurile, adică să cunoască experiența travestiului. Granițele dintre unii și

altii nefiind limitate, nu mai există nici o opreliște ca spectacolul total să aibă într-adevăr loc.

Poezia dramatică ilustrează cel de al șaselea *mod* poetic. Ea poate fi considerată, operînd cu alte criterii, ca „gen" în cazul cînd dorim să realizăm o clasificare statică, fie de tipul celei preconizate de Frye. Din motive pe care le-am explicat deja, în primul rînd datorită dinamismului specific al creației populare, dictat de oralitate, am renunțat în mare măsură la denumirile tradiționale.

Pe de altă parte, în acest moment al discuțiilor, putem sesiza mai bine diferența dintre gen (specie) și *mod*, ca și gradul lor de înrudire care nu trebuie neglijat nici o clipă. Spre exemplu, în cadrul epicului și liricului noi nu ne-am conformat conceptului de „gen" ori de „specie", ci ne-am oprit la serii formative distincte, întrucît am întrezărit principii de organizare stabile, în baza cărora putem distinge *modul* profan de cel cultic.

Întrucît ne-a interesat vizualizarea *modului* la nivelul compoziției, am putut să ne dăm seama de tendința lui de organizare în serii, fapt care ne-a obligat să vorbim despre „proza folclorică", „cîntecul epic" etc., ca *moduri* de sine stătătoare. În virtutea conceptului de *mod* și nu de gen ori specie (iar cu acest prilej, ne dăm mai bine seama de caracterul convențional al denumirilor tradiționale), discuția poate fi continuată numai în sensul familiilor de variante, adică a seriilor care se organizează și capătă stabilitate în aceeași perspectivă a dinamismului creației.

Totodată, *modul poetic* folcloric se realizează și la nivelul categoriilor de imagini, atunci cînd ele reușesc să impună anumite norme după care se conduce procesul elaborării formelor poetice. În acest sens tropii sau metasememele și figurile de stil (metataxele) constituie exemple ilustrative. Cînd artistul popular spune, de pildă, *„Perișorul lui / Peana corbului"* etc., a inventat un sistem de relații cu valoare de model, nu numai pentru categoria de variante mioritice, ci pentru întreaga creație orală, ceea ce convinge din nou de caracterul sistematic al gîndirii artistice populare.

În momentul în care omul își însușește, prin tabuizare, exprimarea metaforică înseamnă că instituționalizează stilul gîndirii prin tipare. Existînd în spațiul unei culturi dominată de interdicții, el nu-și poate permite să lărgească repertoriul metaforelor. Le folosește invariabil și fără osteneală, numai pe acelea care au fost verificate de obște. Metaforele se „lipesc" parcă de anumite realități, conservîndu-le sensurile. „Cel de al doilea limbaj" se consolidează și totodată tinde spre șablonizare. Orice reprezentant al tradiției știe ce înseamnă „cel de pe comoară", ce epitete sînt consacrate pentru definirea modelului de frumusețe umană, în ce împrejurări concrete este cerut fiecare tip de colindă, de oratie, de doină etc.

Spunem „în general", dar din punctul de vedere al tradiției orice grup de texte are rolul formativ bine precizat. Din perspectiva poeziei, *tiparele*, oricît de limitate ar fi la origine, disciplinează comportamentul uman. Se gîndește în serii artistice, cu alte cuvinte capătă sens *tiparele* cerute de împrejurările concrete. Aparent separate în cadrul oralității (colinda în raport cu doina, basmul față de oratie), ele se regăsesc pe un plan mai larg, definind în totalitate stilul de viață al tradiției. Ea este orală prin invenție și răspîndire, funcțională în sensul pragmaticului, consecventă în ordinea formei ori a structurii, ceea ce o face să fie autoritară în colectivitate, acționînd ca un organism viguros, cu o infinitate de ramificații în sistemul culturii.

Acesta este sensul cuvîntului *sistematic* utilizat de noi în diverse rînduri, cu scopul de a defini modul de existență al tradiției. Intenția noastră este doar să demonstrăm că folclorul se refuză a fi un „total de documente" și nu să propunem o nouă clasificare a textelor. Identificarea lor în cadrul culturii, cum se constituie și acționează tiparele ori modurile, sesizarea raporturilor interne prin alunecarea de funcție, într-un cuvînt funcționarea „celui de al doilea limbaj" sînt preocupările unei poetici a textului.

Cît privește clasificarea propriu-zisă, genurile și speciile, cu tot statismul lor, sînt preferabile altor criterii, cum ar fi acela al „prilejurilor de manifestare". Faptul

convine cu atît mai mult poeticii folclorice, cu cît textele orale tind, prin literarizare, să capete unele trăsături proprii operei scrise. Evident, ele mai păstrează elemente stilistice specifice, ca urmare a existenţei anterioare. A remarcat-o şi Hasdeu în *Cărţile poporane*. Numai că, spre deosebire de marele filolog, nu credem că textele se mai pot întoarce în oralitate, că se refolclorizează, deoarece viaţa satului s-a schimbat radical. Climatul cultural este altul. Textele au ieşit din tradiţie cînd împrejurările au îngăduit-o, tocmai pentru că au tins să-şi creeze un alt destin şi nu să se reîntoarcă.

De vreme ce ele se păstrează în biblioteci, circulă pe calea scrisului, au trecut din oralitate în „repertoriul pasiv", nu mai are nici o importanţă dacă le clasificăm după criterii „statice". Din contra, la nivelul actual al cercetărilor folclorice este chiar util să se ştie că unele texte inventate în condiţiile oralităţii se aseamănă atît de mult din punctul de vedere al formelor imagistice cu cele „culte", încît pot fi încadrate în clasa genurilor sau a speciilor. Doina poate exista alături de lirica lui Eminescu, colinda îşi descoperă locul printre textele imnice, povestirea începe să fie gustată ca orice proză „realistă".

Tradiţia nu îngăduie însă afinităţi atît de strînse între specii care îndeplinesc funcţii diferite. „Prilejul" are în acest sens un rol hotărîtor. El distribuie textele în funcţie de necesităţi, astfel ca oraţia agrară să fie cultivată numai la Anul Nou, cu participarea directă sau indirectă a întregii colectivităţi, iar doina în orice împrejurare cotidiană cînd starea sentimentală a individului o reclamă. Repartizarea textelor în viaţa colectivităţii, dictată de „prilej", poate într-adevăr justifica un nou tip de clasificare, în maniera preconizată de Paul Sébillot, iar la noi, după acelaşi model francez, de Artur Gorovei.

Dar ce anume să clasifice ? „Prilejul", nu lămureşte caracterul textului, pentru că experienţa colindatului, a bocitului, a povestitului, a cîntatului etc., se repetă la intervale stabile ori imprevizibile. În mod automat se nasc

tiparele. Trebuie să facem deosebire între *tipar*, *şablon* şi *text*. Primul este o schemă abstractă, constituind modelul unui anume tip de compoziţie literară. De pildă, există o schemă abstractă a doinei, de o anume dimensiune. Ea acceptă, pentru a căpăta contur fizic, un număr limitat de versuri, atît cît este necesar pentru exprimarea unei stări emoţionale specifice, consistente şi distincte. De aceea doinele sînt compoziţii uşor identificabile printre textele orale.

Neconcordanţa dintre schema fixă şi materialul verbal destinat s-o concretizeze şi să-i asigure valoare semantică, duce la compoziţii încărcate, care diluează fiorul liric propriu doinei. Ilustrative sînt în acest sens cîntecele de război, însemnări emoţionante dar adesea nesemnificative prin acumularea de amănunte în maniera reportajului sau a jurnalului de front. O doină ideală respectă concordanţa amintită, iar situaţia este aceeaşi în cazul oricărei forme folclorice : colindă, proverb, descîntec, basm etc.

Şablonul este deci subordonat *tiparului-schemă*. El apare sub forma unui grup de versuri, de obicei „dominante ale modului", şi se integrează în schemă, ocupînd-o total sau parţial. În orice caz poetizează o situaţie distinctă, o stare emoţională pregnantă, un amănunt caracteristic ca în exemplul : *„Maică, norocelul meu / L-a băut boii-n pîrău. / Nu ştiu boii l-au băut / Ori eu noroc n-am avut. / Nu ştiu boii l-au mîncat / Ori Dumnezeu nu mi-a dat"* [1]. Aici există trei şabloane formate din grupuri a cîte două versuri, fiecare adăugînd cîte un element nou compoziţiei. Între ele nu pot apărea versuri de umplutură, şi nici nu este permisă înmulţirea şabloanelor. *Schema-tipar* nu îngăduie aceasta. Greutatea pentru cîntăreţ nu constă în cumularea şabloanelor, deoarece ele se găsesc în oralitate. Trebuie intuită puterea de absorbţie a schemei, asigurîndu-se compoziţiei, luată în totalitate, armonie şi claritate. Faptul a fost sesizat încă de la Al. Macedonski şi Mihail Dragomirescu care

[1] Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, p. 51.

vorbeau de „clasicismul" poeziei populare, fiind vizată îndeosebi doina.

Schema este stabilă, urmare a unui îndelung exercițiu, în schimb *șabloanele* cunosc o mare mobilitate, căutîndu-și mereu *contexte-matcă*. Dar totdeauna cînd sînt acceptate în cuprinsul unei noi scheme se lasă stăpînite de forța modelatoare a acesteia. *Șablonul* „Măi cioban de la miori" a emigrat într-un context înrudit : „Măi ostaș din roșiori", ambele elegii continuînd să rămînă perfect individualizate. Totodată *schema* nu se confundă cu *tiparul*. Dacă prima noțiune este o abstracțiune ce urmează să se concretizeze prin șabloane, cealaltă constituie modelul unic pentru o anume categorie de compoziții. Este de ajuns să apară în oralitate o construcție care să convină, pentru ca să se ivească o serie întreagă de compoziții la fel.

Asemănarea cu altă formă de limbaj, și anume cu vorbirea colocvială, poate lămuri mai bine sensul noțiunilor în discuție. *Schema* ar corespunde topicii, iar *șabloanele*, cuvintelor. Cînd spunem „cocoarele sosesc primăvara", am respectat condițiile topicii, astfel ca propoziția să fie inteligibilă, dar am făcut-o susceptibilă de orice mutații lexicale. Doina poate accepta succesiv o infinitate de șabloane numai dacă sînt capabile să comunice o anume stare emoțională. În momentul în care reformulăm aceeași serie de enunțuri, propoziția capătă și alt sens. După modelul ei pot fi construite și altele care nu sînt altceva decît variațiuni pe aceeași temă : „primăvara sosesc berzele", „primăvara sosesc rîndunicile", într-un cuvînt toate păsările migratoare. Acesta este *tiparul*. El nu privește ordinea ori caracterul fizic al cuvintelor (sau al șabloanelor, vorbind de poezie), ci o anume *știre*. Doina de dragoste, de ostășie, de înstrăinare etc., cunosc șabloane proprii. Schemele sînt și ele variabile în funcție de fiecare grup tematic în parte, însă *știrea* rămîne aceeași : o anume stare emoțională, „de nuanță" și de „vag sufletesc", cum ar spune Lucian Blaga. Dar odată cu discuția despre tipar ne-am apropiat de însăși esența *modului*.

Deocamdată mai spunem cîteva cuvinte despre *text*. Acesta reprezintă istoria tiparului în viața tradiției. Vom

acorda textului un dublu sens : unul restrîns și altul larg. Primul există la nivelul versului, șablonului (portretul păstorului mioritic, descrieri tipice, formule introductive, mediane, dialogate etc.), propoziției, construcției tropice, integrabile într-o compoziție unitară, aflată în subordinea *tiparului*. Prin celălalt se înțelege totalul de variante posibile pe care le cunoaște tiparul în oralitate și în afara acesteia. Nu este vorba de *cutare* doină cîntată de un artist la o dată exactă sau înregistrată în colecție (tiparul), ci de *doina* însăși ca realitate poetică.

Între *text*, *doină* și *specie* sensurile par să fie similare. În realitate lucrurile nu stau chiar așa. Una este *doina-text* și alta *specia-text* ori genul-text. La nivelul general al tradiției lucrurile stau cu totul altfel. Cînd spunem *doină*, *basm*, *colindă*, *descîntec* precizăm un anume mod de a fi al acestor categorii poetice. Ele au o viață unitară, dinamică și organică, total diferită de cea a *speciei*. Ca să devină *text* în sensul larg al cuvîntului, o compoziție se afirmă mai întîi ca *tipar* de forme distincte. Acestea își îndeplinesc funcția formativă o perioadă delimitată de timp. Față de specia literară, care poate exista cu intermitențe în istoria culturii, *textul* folcloric nu cunoaște asemenea situație. Teatrul, spre exemplu, se naște în Antichitate dar reapare în forme clasiciste abia în timpul lui Boileau, cunoscînd mereu, pînă în zilele noastre, perioade de flux și reflux. *Textul* folcloric are un destin rectiliniu. El apare în viața socială, experimentează același *tipar* și își schimbă modul de existență odată cu modificarea mecanismului social.

Din perspectiva tiparului, cuvîntul *doină* ne duce cu gîndul la o construcție dată. Știm că acest tip de compoziție se află în oralitatea vie ori în colecții, într-un număr infinit de variante. Din perspectiva *textului*, prin *doină* înțelegem totalul de variante în care a prins sens o anume stare lirică proprie românilor, atîta timp cît tradiția a fost activă în sensul creativității.

Cuvîntul *elegie* însă nu este legat de o structură compozițională general-acceptată de toate generațiile de poeți de la Ovidiu la Nichita Stănescu. În literatura scrisă *textul* este și *tipar*, întrucît reprezintă o invariantă. Ar-

tistul „cult“ inventează de fiecare dată cîte o structură nouă, pe cînd cel anonim improvizează după o schemă dată, pînă cînd se încheie seria de variante, adică *textul*. De aici rezultă că adevăratul creator este acela care inventează modelul, adică *tiparul* destinat să se repete într-un număr infinit de variante.

Modul despre care am mai vorbit în capitolele anterioare, subsumează toate elementele *textului*: *tipar, schemă, şablon*. Cînd utilizăm acest cuvînt precizăm statutul special al creaţiilor orale, formalizate şi dinamizate de tradiţie. Noţiunea *mod* adaugă celei de *text* (care indică gradul şi dimensiunea formalizării) perspectiva de „creaţie în marş“ [1]. Folclorul apare ca un mod de a exista al faptului artistic, dar şi a acţiona în sens formativ, cuvîntul din urmă privind textul şi nu publicul. Întrucît există un model după care sînt reproduse generaţie după generaţie compoziţii poetice, înseamnă că înseşi formele literare devin creatoare de forme în perspectiva *modului* şi în general a tradiţiei. Acest lucru se referă atît la textele înţelese în sens larg, (modurile compoziţionale : balada, proverbul etc.), cît şi la cealaltă accepţiune a textului (tipuri de imagini, forme tropice), despre care va fi vorba în paginile ce urmează.

[1] N. Iorga, *La littérature populaire source de la haute littérature*, Mercure de France, 1925 (15 avril). Tome CLXXIX, (36 e Année), no. 644, p. 294.

MODURI TROPICE

Comparaţia

COMPARAŢIA este îndeobşte considerată un raport între doi termeni din clase mai mult sau mai puţin înrudite, în urma căruia rezultă un transfer de semnificaţie de la unul asupra celuilalt. Astfel se naşte al treilea termen, cum spunea I. Coteanu, adică o calitate nouă. Materia lexicală brută (mîndră-lună) devine impresie poetică (mîndra este ca luna). Raportul poate avea suport obiectiv ca în cazul : *„Perişorul lui / Pana corbului“*, unde cei doi termeni lexicali aflaţi în relaţie : păr-pana (corbului) au ca element comun culoarea neagră. In schimb, în exemplul „mîndra este ca luna“, datorită suportului subiectiv al comparaţiei, impresia poetică se înscrie într-o sferă imagistică nesigură şi nelimitată.

Cei doi poli luaţi în consideraţie prezintă un interes capital pentru cunoaşterea fizionomiei comparaţiei din literatura populară, întrucît pot constitui punctul de plecare în vederea stabilirii unei tipologii a acestei forme tropice. Desigur, o tipologie ideală este greu de realizat. Mai întîi datorită subiectivităţii judecăţilor noastre, explicabilă în problemele artei, oricît am invoca criteriile cercetării obiective, eventual matematice. Apoi, pentru că la baza investigaţiei ar trebui să se găsească un întreg corpus al folclorului românesc, ceea ce, deocamdată, nu pare să fie posibil.

În ceea ce ne priveşte, observaţiile asupra comparaţiei pornesc de la colecţiile indicate în subsolul acestei pa-

gini [1]. Nu pretindem că cercetarea ar putea fi exhaustivă, dar avînd în vedere că ne referim, totuşi, la cîteva colecţii reprezentative, rezultatele la care ajungem nu trebuie neglijate.

Opoziţia dintre obiectiv şi subiectiv, fără a fi totdeauna absolută, creează două tipuri principale de comparaţii. Primele sînt comparaţii simple. Ele se caracterizează prin structura poetică neelaborată, ca în exemplul „am o mîndră ca o floare" (după schema *mîndră-floare*). Corpul semantic este constituit doar din doi termeni, de obicei cu funcţie substantivală la origine (gura este ca zahărul, faţa albă ca cristalul, ochii ca murele etc.) şi provenind din domenii distincte : sfera umanului *(mîndra, faţa, ochii, gura)*, a mediului natural ori familial *(lună, floare, zahăr, mură, cristal)*. Comparaţia de acest tip este dominant descriptivistă, fiind destinată, în majoritatea cazurilor, portretelor fizice pe care le idealizează prin evidenţierea unor trăsături considerate în mod convenţional specifice. Totalitatea elementelor constitutive pot să creeze o imagine fidelă asupra concepţiei populare despre modelul de frumuseţe umană. Nicolae Iorga era convins că mediul natural a fost hotărîtor în formarea gustului estetic la poporul nostru [6].

Cuvîntul *mîndră*, de pildă, (apărînd în poezie şi sub forma variantelor *fată, dragă, puică, logodnică, Ileana Sînziana)* are corelativele : *lună, stea, soare, floare, crin, colombuţă, busuioc, rozmarin, rujă, trestie, cireş copt, înger, zînă, căprioară, turturică, zahar, pahar, spuma laptelui*. Pentru fecior mai obişnuite sînt formele *badea* şi *neica*, primul fiind răspîndit în spaţiul etnografic moldo-transilvănean, celălalt în Oltenia şi Muntenia.

[1] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, Bucureşti, 1971, Editura „Minerva", p. 416.
[2] Ovid Densusianu, *Flori alese...*, Bucureşti, 1966, Editura pentru literatură, pp. 93—223.
[3] Lucian Blaga, *Antologie de poezie populară*, Bucureşti, 1966, Editura pentru literatură, p. 296.
[4] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, I, Bucureşti, 1967, Editura pentru literatură, p. 628.
[5] P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, Bucureşti, Tipografia Academiei române, 1882, p. 404.
[6] N. Iorga, *Ce este vechea noastră artă ?* Buletinul Comisiunii monumentelor istorice, Fasc. 113—114, p. 130.

Repertoriul de termeni asociativi este mai sărac şi se constituie din corelativele : *brad, trandafir, mac, porumbel, luceafăr, bujor*. Portretizarea în cadrul tipului de comparaţie simplă poate căpăta şi un caracter mai anaiitic. Şi în acest caz se insistă asupra unor aspecte fizionomice, ceea ce trimite, în aceeaşi manieră, la raportări din mediul strict familial omului, cum observa şi Ion Coteanu în *Stilistica funcţională a limbii române*. *Fata*, de pildă, este invocată în aceeaşi ambianţă cu *zorile*, cu *bujorul, crinul* sau chiar cu *pămîntul*, în cîntecele elegiace, în vreme ce ochii se asociază cu *florile, făcliile, murele*. Mai rar sînt poetizate, în perspectiva comparaţiei simple, pe care o numim de tip A, [1] *inima* (găsindu-i-se corespondenţele : *frunza plopului, roua* îndeosebi în cîntecele elegiace), *pielea (puful, spuma laptelui), mîinile (coala de hîrtie), glasul*, de data aceasta o abstracţiune *(privighetoarea), trupul (floare, brad*, iar în doine, *lutul)*.

Comparaţia analitică din seria celor consemnate tinde uneori să nu se subordoneze tipului A, cu alte cuvinte schema clasică *semnificat-semnificant* nu este întru totul respectată. Putem vorbi astfel, fie de un fenomen de tranziţie spre o formă complexă a comparaţiei, fie de aderenţa la altă categorie tropică. Cînd descoperim, în una şi aceeaşi serie de compoziţii, corelativele *luceafăr*, apoi *ştiucă, peşte, mei* pentru *voinicel*, înţelegem că s-a produs o modificare sensibilă în sfera semantică a termenului suport *badea*. Pe de o parte este respectată tendinţa de idealizare şi de concretizare a schemei tipologice A (voinicel = trandafir), pe de altă parte (prin *ştiucă, peşte, măr)*, portretizarea vizează aspecte caracterologice, deci încearcă o altă configurare a comparaţiei, ultimii trei termeni incluşi în paranteză nefiind în raport cu înlăţişarea fizică a subiectului, aşa cum o realizează celălalt termen de referinţă, *trandafir*.

[1] Pentru a fi mai uşor urmărite discuţiile în legătură cu această tipologie, a se vedea tabelul de la sfîrşitul capitolului despre comparaţie.

În aceeași ordine de idei, cuvîntul *gură* se asociază cu expresiile *miere, zahăr, vin dulce, somn de primăvară, carte,* unde fiecare dintre ele se înscrie într-o sferă abstractă și modală. Statutul comparației pe de o parte rămîne neschimbat, în sensul că un lucru ne apare asemenea cu celălalt, pe de alta înțelegem că nu avem de a face numai cu un raport comparativ. În relația față-floare, ideea de frumusețe este implicată dar nu definită, pe cînd în cazul *gură-miere* se insistă asupra unei calități specifice epitetului, „cel de al treilea termen" conturîndu-se cu mai multă claritate, ceea ce nu condiționează neapărat și calitatea imaginii poetice : gură-zahăr = *dulce;* badea-brad = *înalt;* voinicel-tras prin inel = = *subțire;* gură (cu sensul de glas) — carte = *vorbire frumoasă.*

Ultimile două exemple necesită explicații suplimentare dacă încercăm să le privim prin prisma schemei tipologice A ($x^1 = x^2$), deoarece unui corelativ i se opune fie o construcție sintagmatică întreagă, fie un cuvînt greu de acomodat în cîmpul semantic al formei tropice în discuție. În vreme ce relația fată-floare este posibilă, datorită unor elemente de legătură nesigure, subiective dar intuibile, cuplurile *gură-carte, voinicel-inel* rămîn inexplicite. A trebuit ca în structura simplă a comparației de tipul A să intervină și alți termeni lexicali în relație, pentru ca sensul acesteia să se lămurească.

Tipul A simplu, destinat în general frumuseții umane și experiențelor erotice, schițează portrete doar prin relație și sugerare, deoarece nu descrie niciodată aspecte propriu-zise ale înfățișării fizice ori morale, deși par descriptiviste. Pentru a ne da seama de chipul ori comportamentul cuiva, avem nevoie de termeni de referință. De aceea și tipul de comparație *fată-floare* ne obligă să acceptăm un anume grad de convenționalitate. Artistul popular a realizat o serie de imagini poetice pe baza schemelor formalizate ale comparației care, nefiind portrete în sine, au funcție simbolică. Din punctul de vedere al construcției tropice, *fecior-brad, fată-floare, fecior-trandafir, fată-lună* sînt comparații tipice, dar ele

depășesc această sferă de semnificații tocmai pentru că nu li se îngăduie să fie portrete propriu-zise, devenind simboluri ale frumuseții. Funcția simbolică a acestor comparații a fost sprijinită și de faptul că, generalizîndu-se în toate zonele poetice ale folclorului, au putut circula și în oralitatea nepoetică, orice ins din marea masă utilizîndu-le ca semne distinctive ale gustului și simțului estetic.

În proza folclorică (avem în vedere, desigur, colecția lui Petre Ispirescu), această serie de comparații cu funcție portretistică și cu intenții de idealizare coexistă cu altele destinate să sugereze aspecte concrete de viață, ca urmare a observației directe. Situația apare și în poezie, dar într-un număr infim de cazuri. Din totalul de 149 de exemple, (colecția Alecsandri), abia 18 aparțin acestei din urmă categorii, cu precizarea că unele sînt false comparații („Frunză verde ca secara" și „Frunză verde ca bobul" se datorează formulării eronate a versurilor : „Frunză verde de secară" și „Frunză verde a bobului"), altele nu reușesc să se elibereze din sfera de influență a subiectului : *dor-pară, pămînt-boală, milă-foc, pămîntul-urîtul.* În ultimă instanță rămîn doar 10 exemple care să ne convingă de caracterul obiectival al reprezentărilor : stăpîn-cîine (șarpe), pînză-leasă (secară), hoțviței, dușman-nour, Prut-potop, Olt-zmeu, grîu frumos-fața lui Cristos, „nimic" — boul tare. În proză, proporția este substanțial diferită. Se compară lucruri între ele, fără ca formulele poetice rezultate să aibă perspectiva șablonizării, ca în lirică. Ele reprezintă un interes strict local, asigurînd, cu alte cuvinte, individualitate textului, ceea ce ne permite să vorbim de stilul narativ al prozei folclorice diferit de eposul cîntecului bătrînesc.

Astfel, în proză, artistul popular oscilează, în ceea ce privește compoziția, între șablonizare, portretizare, idealizare și descriere liberă, permițîndu-și o mare inventivitate în stabilirea raporturilor dintre termenii comparației. În colecția lui Petre Ispirescu pot fi întîlnite relații de tipul : *corăbii-cocori* (săgeată), *casă-oglindă, perete-lapte, cărări-covoare așternute, buștean-butie, marmoră-lapte, apă rece-gheață, pămînt-piftie, cuptor-para focului, grădină-rai, foi de zestre-ploaie, așternut-zăpadă, pîrîiaș-*

lacrimă, stufiș-ascunzătoare, nor-vîrtej, vrăjmași-viță, sobie-odor, copac-butie, piele-piftie, pîine-zăpadă, căpăstru soare, limbi-săgeți, arme-oglindă, măciucă-foc, sînge-pădure, pene-oglindă, gheare-seceri. Eroului de proză i se găsesc și alte însușiri decît cele general cunoscute : bălai (sfiicios) — *fată mare, lipitoare, sfeclă, minge, haidamac, drac, nemernic, pisică, năuc.* Totodată, aventura eroică face ca atenția naratorului să fie solicitată de modul de comportare al protagoniștilor specifici. Faptul trezește în conștiința naratorului nu numai sentimente de admirație ori de ură, ca în lirică (eventual și în alte compartimente ale folclorului, colindă, descîntec), motiv al șablonizării și idealizării (ori al caricaturizării în cîntecele satirice), ci o gamă variată de stări afective, astfel încît povestitorul inventează forme poetice preocupat și de aspectele caracterologice pe care le consemnează cu maximum de exactitate. Divagațiile sale numeroase din timpul expunerii, localizările, referirile directe la persoane cunoscute, moralizările, panseurile, apelurile repetate la o anume filosofie tradițională empirică, etc. ilustrează tocmai posibilitățile prozei în privința diversificării modalităților de abordare a limbajului poetic. Importantă pentru naratorul popular este nu numai comunicarea unui fapt, dar și intenția de a-l face credibil din perspectiva ficțiunii. Astfel, dacă personajului favorit i se descoperă corelativul *floare* dar și *scorpie* în cuprinsul aceluiași text, se dovedește că tehnica portretizării este mult mai complexă în proză, deși există, în ceea ce privește idealizarea, numeroase elemente comune cu lirica. Faptul demonstrează, pe acest plan, generalizarea anumitor forme poetice, în perspectiva unor legi specifice creației folclorice. Pe de altă parte proza se simte la largul ei și dincolo de portretizare, indiferent de gradul de respectare a modelelor. Lectorul poate descoperi asocieri de termeni imposibil de imaginat în lirică : *mîngîiere-mătase, negoț-pecingene, noroc-pulbere, ceartă-nuntă,* ceea ce dovedește că în folclor structura comparației se poate baza și pe termeni care aparțin unor categorii diferite ale logicii, de pildă, în cazurile de față, între abstract și concret.

Obiectivarea, sursă a diversificării formelor comparației, se datorează pe de o parte atitudinii libere, necano-

nizate a naratorului față de personajul preferat, pe de alte, repartizării aventurii eroice altor protagoniști speciali, zmeul, mama pădurii, dracul, etc. Constatăm, în urma acestor exemplificări, tendința de idealizare și șablonizare în lirică, opusă realismului prozei, deși amîndouă procedee de expresie sînt întîlnite și într-o parte și în alta, ca forme ale aceleiași concepții poetice. Există simboluri ale frumosului uman comune, *fată-floare* (zînă bună), *fecior-brad* (bujor, tras ca prin inel) etc. dar și probleme de fond mult mai complexe. Astfel, în cadrul liricii, idealizarea se produce la nivelul frazei, incluzînd aici și schematizarea portretelor. În schimb, iluzia realității este respectată în privința stabilirii raporturilor propriu-zise dintre protagoniști, de obicei aceia care constituie cuplul erotic ori conflictual (satiric, social etc.). În lirică situația este complet inversată, în sensul că raporturile apar denaturate dacă le privim din afara convenției artistice. Vorbim astfel de incredibilul basmului ca întîmplare. În virtutea aceleiași convenții artistice, nu sesizăm o anume contradicție și anume că formele poetice realizate la nivelul frazei încearcă să reconstituie datele realului prin mimarea vorbirii curente, tentativă care declanșează, de fapt, alte serii poetice.

Sîntem îndreptățiți să vorbim despre două surse ale realismului în basm, una provenind din simbolica acțiunii (victoria binelui, de pildă, este o tendință generală umană), cealaltă aparținînd formelor verbalizate propriu-zise. Interesant ni se pare că lirica însăși ne oferă o anume asemănare de situații și din acest punct de vedere, cu deosebirea că formele verbalizate se înscriu în seria reprezentărilor incredibile (exemplul *fată-floare* a-minteșe, fără a se ajunge la identitate, bineînțeles, de prima sursă a realismului pe care o constatăm în cazul prozei), spre deosebire de interesul incredibil de insistent pentru supravegherea și consemnarea stărilor afective. Doina s-a diversificat în grupuri tematice și motive tocmai din această cauză.

Tipul A prezintă unele variații formale, astfel încît se poate vorbi de subtipuri. Cîntărețul ori povestitorul nu enunță schema simplă („am o mîndră ca o floare")

și atîta tot, ci o reia în pasajele următoare în chip de comentariu analitic. În exemplul :

„Mîndră, ochișorii tăi
Ca vișina din altoi“,

schema simplă ($x^1 = x^2$) a fost formulată deja, deci artistul putea aborda altă idee poetică. El se menține însă în aceeași atmosferă inițiată prin comparație, asigurînd textului unitate perfectă, plasticitate și o surprinzătoare forță de sugestie :

„Cînd ți-i sui, cînd ți-i cobori,
Din picioare mă dobori.
Cînd ți-i sui, cînd ți-i abați
De la inimă mă gați“ [1]

Sau în exemplul :

„Mîndrele-s ca îngerii
Li se-nchină și popii
Ca și popii la altare
Totdeauna-n sărbătoare
Ochii țin tot înapoi,
Cum e data pe la noi.
Mîndrele-s sfinte icoane,
Acățate în piroane,
Ochii lor făcliile
Ce ard duminicile
Și gurița lor cea dulce
Seamănă cu sfînta cruce“ [2].

Comparațiile din această categorie dau impresia că se comportă ca simple pretexte ori formule introductive. Dar ele nu îndeplinesc funcție pur emblematică sau ornamentală, ca în cazul tipului A simplu ($x^1 = x^2$). Artistul popular descoperă o tehnică inedită a repetițiilor, amintind de variațiunile pe aceeași temă din muzică. De aceea comparația depășește statutul tropic propriu și își asumă rolul mult mai dificil de a organiza însăși compoziția cîntecului, însușindu-și o parte din atribuțiile stilistice ale repetiției. Cînd lectorul descoperă următorul grup de versuri :

[1] Lucian Blaga, Op. cit., p. 187.
[2] Ovid Densusianu, Op. cit., p. 131.

„Cîtă boală e sub soare
Nu-i ca dorul arzătoare
Căci dorul unde se pune
Face inima cărbune“,

constată că are de-a face cu o comparație analitică de tip A, această calitate rezultînd din caracterul explicativ al ultimelor două versuri. El intuiește totodată că textul nu este complet. Abia după ce corelativele *boală-dor* vor fi reluate imediat, într-un alt context, la fel de familiar, plăcerea estetică va fi deplină :

„Cîtă boală e sub lună
Nu-i ca dorul de nebună,
Că dorul unde se lasă
Face lacrimilor casă“ [1].

Fără comparație n-ar putea exista o categorie întreagă de poezii lirice, artistul popular dînd dovadă de o mare inventivitate tropică bazată pe variate situații relaționale între om și natură :

„Doamne, ce-i și dragostea !
Dac-apuci a săruta,
Nu te mai poți sătura
Ca de somn primăvara“ [2].

Apelul neobosit la elementele cosmice a dus la superlativizarea trăsăturilor fizice ale ființei iubite, procedeu care se generalizează în alte serii tipologice ale comparației. Deocamdată, în categoria de care ne ocupăm, ca exemplu reprezentativ poate fi citat următorul :

„Ceru-i mare, stele-s multe
Și mai mari și mai mărunte,
Dar cît sînt de luminoase
Nu-s ca Lița de frumoase“ [3].

Sau :

„Ochii, bade, fac minune,
Că gîndești că-s două mure
Care-s mai mîndre-n pădure,
Care-s coapte la răcoare,
Ne-ajunse de-o leac' de soare,

[1] Lucian Blaga, op. cit., p. 127.
[2] Lucian Blaga, op. cit., p. 239.
[3] V. Alecsandri, op. cit., p. 168.

Care-s coapte la pămînt
Ne-ajunse de-o leac' de vînt" [1].

Ambele exemple sînt analitice datorită caracterului explicativ pe care îl capătă comparaţia în restul compoziţiei, poezia în întregime fiind dominată de imaginea evocatoare, realizată de formula tropică în discuţie. Totuşi, relaţiile dintre termenii corelativi (stele-Liţa, ochi-mure) sînt strict declarative, de natură adjectivală (mari, mărunte, mîndre), întrucît cîntăreţul a fost preocupat de evidenţierea unor raporturi directe între stările afective ale omului şi reprezentările obiective ale mediului natural. În momentul în care acest raport apare mai învăluit, adică stările subiective sînt mai puţin afişate, compoziţiile, fără a renunţa la descriptivism, cuprind comparaţii mai elaborate, eventual ermetizate : *„Frunză verde ca bobul /Mîndră pană-i norocul"* [2].

Incifrarea rezultă din faptul că se propun două serii de referinţe, una de natură lexicală care figurează totodată o metaforă, *pană-noroc*, deci între un termen concret şi altul abstract, şi altă serie, de natură etnografică : obiceiul de a purta pene la pălărie ca simboluri ale mîndriei, tinereţii, frumuseţii, distincţiei sociale, etc.). Sau schiţează intenţii meditative, elegiace, reflexive :

„Rău-i doamne, cînd nu ai
Plîngerea cui să ţi-o dai.
Jelui-m-aş şi n-am cui
Relele să mi le spui.
Spune-le-aş seara la stele,
Nu le pot nici lor de jele ;
Căci îi plin cerul de ele
Ca inima mea de rele" [3].

Cîmpul semantic al comparaţiei din ultimele două versuri, pregătită de întreaga poezie, are o sferă mai întinsă şi totodată mai puţin unitară, datorită multiplicării termenilor care o structurează : cerul + stele — inima + rele. Invocarea elementelor naturii nu este niciodată gratuită. Scopul poeziei este tocmai de a reţine atenţia, uneori prin enumerare, eliminare ori repetiţie,

[1] Lucian Blaga, op. cit., p. 45.
[2] Ovid Densusianu, op. cit., p. 133.
[3] Lucian Blaga, op. cit., p. 265.

asupra acelor aspecte ale naturii care sugerează discret sau afişat stări afective, atitudini umane etc. Uneori este greu de precizat dacă artistul anonim a intenţionat întîi de toate să dea formă poetică propriilor stări sufleteşti ori l-au preocupat diferite mutaţii de decor survenite în mediul familiar ori cosmic. Observaţia lui G. Ibrăileanu în legătură cu poezia erotică şi evocarea naturii la Eminescu pare să fie confirmată şi de poezia populară [1], artistul anonim cultivînd în mod sistematic tehnica echivocurilor, a ambiguităţii situaţiilor, ceea ce face ca textul să fie abordabil dintr-o mare varietate de puncte de vedere :

„Bate vîntul, arde cîmpul
Şi-a rămas numai pămîntul,
Şi-a rămas o buruiană
De cînd e badea catană,
A rămas şi-un porumbel,
Ca badea de singurel" [2].

Impresia de echivoc se naşte mai ales într-o serie de comparaţii care constituie singure un subtip în cadrul seriei A analitic, artistul popular simulînd o negaţie cu intenţia superlativizării unor trăsături ale portretului :

„Nu ştiu, luna pe cer merge,
Or mîndra la izvor trece,
Ori luna s-a-ntunecat,
Ori mîndra s-a supărat
Pe drăguţul ei din sat.
Nu ştiu luna învecheşte
Ori mîndra se vesteşte.
Nu ştiu, luna e de vină,
Ori mîndra nu vrea să vină" [3].

Acest exemplu aminteşte de structura aşa-zisei metafore infirmate [4] de care se ocupă pe larg şi Ion Coteanu [5]

[1] G. Ibrăileanu, *Pagini alese*, Ediţie îngrijită, cu o prefaţă de Mihai Ralea, II, Bucureşti, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1957, p. 237.
[2] Ovid Densusianu, op cit., p. 142.
[3] Lucian Blaga, op. cit., p. 13.
[4] Monica Brătulescu, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, pp. 81—93.
[5] Ion Coteanu, op. cit. pp. 91—185 [cap. *Limbajul popular*].

în studiul său asupra limbajului poetic popular. Ea apare, de regulă, în alte compartimente ale folclorului, cu aceeași funcție de idealizare. Falsa mirare, interogația retorică, cu alte cuvinte forme stilistice, se asociază din nou cu comparația în vederea realizării aceloraşi intenții poetice, așa cum se întîmplă, de exemplu, în balada *Dolca* din colecția Alecsandri :

„Pe cîmpul Tinechiei,
Pe zarele cîmpiei
Răsărit-au florile
Odată cu zorile ?
N-au răsărit florile,
Ș-au dus Costea oile
De-au așezat stînele
Pe toate movilele“ [1].

În lirică acest tip de comparație infirmată sau dezlegată tinde să elogieze ființa iubită ca în *Brumărelul* din colecția Alecsandri :

„Spune-mi dalbă copiliță,
Cu rumena ta guriță
Ești nevastă, ori ești fată,
Ori zînă din ceri picată ?
— Nici nevastă sînt, nici fată
Nici zînă din ceri picată,
Ci sînt floare garofiță
Răsărită-n grădiniță“ [2].

Epica propriu-zisă hiperbolizează forța ori bogăția. Și colinda folosește procedeul adesea :

„Despre dalbu răsăritu
Florile dalbe !
Mîndru-i cîmpu înfloritu ;
Dar nu-i înflorit de flori
Da e d-albuși tot de oi“ [3].

Intenția de hiperbolizare este mai evidentă în următorul exemplu, ceea ce ne face să nu neglijăm relațiile formale dintre modurile tropice :

[1] V. Alecsandri, op. cit., p. 38.
[2] V. Alecsandri, op. cit., p. 28.
[3] *La luncile soarelui*, ed. cit., p. 30.

„Dalbuț păcurariu
Mirelui tînărelu !
Mi s-o lăudat
Că el că mi-ș d-are
Cîte flori pe munte
Atîtea oi de frunte,
Cîți luceferei
Atîția berbecei
Cîte stelușele
Atîte mieurele“ [1].

A fost însă depășită categoria comparației infirmate. Situația reprezintă oarecare interes în legătură cu descîntecul. Aici caracterul infirmat apare în mod expres din motive ritualice care își au originea în magia imitativă. Dat fiind că bolii i se descopăr echivalente pe planul concretului, că poate fi localizată și se manifestă asemenea unei ființe răuvoitoare, descîntătoarea își imaginează termeni de referință din domeniul muncilor obișnuite omului de la țară. Iată un exemplu din categoria comparațiilor infirmate. El reprezintă un tip aparte de comparații dezvoltate, prin acumularea unui mare număr de elemente corelative care dau notă aparte nu numai acestei serii tropice, dar și descîntecului în general ca specie folclorică :

„— Ce ciocănești,
ce bocănești ?
— Nu ciocănesc,
nu bocănesc,
inima lui cutare plămădesc,
Cum se plămădește
măru-n mărării
varza-n vărzării,
porumbu-n covrag,
strugurele-n vii,
mierea-n stupării,
așa să se plămădească
inima lui cutare,
și să rămîie curat...“ [2].

[1] Ibidem, p. 35
[2] Artur Gorovei, *Descîntecele românilor*, București, 1931, p. 308.

Cuvîntul „plămădit" este luat aici în înţelesul lui propriu ca în toate cazurile unde asupra bolii se exercită presiuni cumplite. Ea este ameninţată cu grăpatul, aratul, seceratul, măturatul, melităţul, împunsul cu furca, udată ori tăiată în diferite chipuri. Comparaţia stă la baza întregului descîntec :

„Vine ciuta de la munte
lingîndu-şi puii pe frunte ;
îi linge de pistricei,
să-i facă mai frumuşei.
Eu, pe cutare, îl ling de deochi
dintre ochi.
Cît va sta vîntul în gard
atîta să steie deochiul în cap,
din cap să fugă în sat
ca un cîine turbat,
cu coada încîrligată,
îmbîrligată,
şi unde a pica
acolo s-a frînge,
deochiul a plînge.
Acolo a plesni,
şi a muri,
şi cutare să rămîie curat,
luminat,
ca argintul strecurat" [1].

Faţă de cîntecul liric descîntecul diferă prin aglomerarea de forme simple, de obicei de tipul A :

„Ce te-ai băgat
ca un cîine turbat ?
Nu umfla ca ogarul,
nu muşca ca şarpele,
nu zgrăbăla ca mîţul,
nu urla ca lupul.
Io cu limba te-am descîntat,
cu cuţitul te-am tăiat,
în munte te-am mînat
capul ţi l-am retezat,
în muşchi te-am muşchiat,

[1] Artur Gorovei, op. cit., p. 305.

şi-n piatră te-am băgat.
Cum se întoarce plugu
cu patru boi,
aşa să te întorci şi tu
limbă neagră 'napoi,
din mîni,
din picioare
şi din 44 de oscioare" [1].

Personificarea bolii a dus la alegorie, comparaţia fiind adesea subordonată în descîntec acestei forme tropice :

„Cum cad împăraţii din împărăţie,
domnii din domnie,
cum iese preoţii din biserică
şi se întoarnă acasă
aşa să întoarne cu bine şi ruşine
inimile duşmanilor,
să vorbească de bine,
să se linguşească pe lîngă mine,
să n-aibă nimic a zice de rău,
că aşa-i place şi lui Dumnezeu" [2].

Nici o altă specie folclorică nu construieşte comparaţii atît de ample. Uneori întîlnim tablouri paralele cu implicaţii alegorizante, astfel încît întîmplarea descrisă pe larg îşi găseşte un corelativ într-o expunere asemănătoare dar cu semnificaţie răsturnată : dacă într-o parte se afirmă ceva, în cealaltă se neagă :

„Brîncă albă etc.
Ieşi de la cutare etc."

După această introducere urmează întîmplarea alegorică, din nararea căreia boala trebuie să înţeleagă de ce să iasă de la „Cutare" :

„A plecat patru sfinţi la vînătoare :
Sfîntul Gheorghe,
Sfîntul Dumitru,
Sfîntul Haralambie
şi Sfîntul Mina.
La vînătoare a plecat

[1] Artur Gorovei, op .cit., p. 254.
[2] Artur Gorovei, op. cit., p. 298.

și nimica n-a vînat,
numai caii și-a înțepat ;
nici nu i-a înțepat,
nici nu i-a durut,
nici n-a obrintit,
nici nu s-a spuzit,
nici sînge n-a curs,
nici captură n-a strîns.
Așa și pe cutare
nici să nu-l înjunghie,
nici să nu se umfle . . .“ etc. [1].

Alteori textele sînt ermetizate în așa fel încît își pierd caracteristicile propriu-zise de descîntec, putînd fi incluse în orice antologie de poezie :

„Sub răchita răsărită
șede-o fată despletită
c-un ochi de foc
și cu unu de apă ;
și a stins ochiul cel de foc
și a aprins pe cel de apă“ [2].

Ultimele versuri, admirabile în sine, sînt derutante prin ilogicul lor, ca și întreaga poezie de altfel. Cînd culegătorul ne informează că este vorba de un descîntec „de dușmani“, înțelegem că termenii de referință din cuprinsul compoziției sînt metafore. Nu am căpătat însă lămurirea de ce aparține acestei specii ritualice, deoarece textul nu pare să justifice o asemenea funcție. Cu alte cuvinte, el poate exista independent. Doar cînd descoperim o variantă foarte puțin modificată ne dăm seama că fuseseră omise, prin literarizare, exact acele elemente fără de care descîntecul devine adesea de nerecunoscut. Este vorba de comparație :

„La o răchită răsădită
Este o fată împodobită
cu un ochi de apă
și unu de foc :
cel de apă stinge pe cel de foc.

[1] Artur Gorovei, op. cit., p. 249.
[2] Artur Gorovei, op. cit., p. 302.

Cum se stinge focul de apă,
așa să se stingă deocheturile
și răzmeriturile
de la Cutare“ [1].

Revenind la lirica propriu-zisă, profană, intimistă și totodată la cele cinci colecții pe care le-am utilizat în mod special, trebuie să ne oprim și asupra altui subtip analitic, aparținînd tipului A de comparații, care are, de asemenea, unele elemente caracteristice. În vreme ce primul avea la bază o singură relație simplă („Mîndrele-s ca îngerii“), tălmăcită apoi și multiplicată la nivelul întregii compoziții, cel de al doilea subtip cumulează de regulă mai multe asemenea forme tropice, realizînd împreună portrete fizice. În colinde ori în balade portretul fizic constituie o parte integrantă a textului, reprezentativ fiind chipul păstorului mioritic, realizat prin comparații juxtapuse, fără ajutorul elementelor copulative specifice. Pasajul : „Perișorul lui / Pana corbului“ ar trebui să se citească „este ca“ (dacă nu-l considerăm metaforă coalescentă). În lirică, în special în cea erotică unde circulă frecvent cel de al doilea subtip analitic, portretul nu constituie doar o parte integrantă, ci însuși scheletul și justificarea compoziției :

„Vai săraca mama mea,
C-o știut a legăna !
M-o legănat cu piciorul,
De mi-e fața ca bujorul.
Mi-o dat apă cu paharul,
De mi-e gura ca zaharul.
Mi-o dat și cu lingura,
De mi-e gura ca mierea“ [2].

Deosebirea față de primul subtip analitic este ușor de sesizat. Ambele vizează portretizarea concepută imnic și superlativizat. Individualizarea, extrem de rară, se reduce la invocarea prenumelui (Liță, într-un exemplu citat deja ; „de dorul badei Ilie“, în antologia lui Blaga ; Ana Gheordănel, Băduleasa, Ilincuța în balade, iar în colinde Ion,

[1] Artur Gorovei, op. cit., pp. 302—303.
[2] *Folclor din Oltenia* și *Muntenia*, ed. cit., vol. I, p. 45.

Gheorghe), portretele fiind de regulă forme poetice șablonizate. Asemenea convenție artistică instituționalizată are rostul de a generaliza unul și același model de frumusețe la nivelul întregii colectivități etnografice. Desigur, modelul despre care am vorbit nu epuizează întreaga sferă a conceptului popular despre frumosul uman. O cercetare sistematică poate convinge de complexitatea gustului și gîndirii estetice tradiționale. Este suficient, de pildă, să ne amintim de sentința „Nu-i frumos ce-i frumos, ci-i frumos ce-mi place mie", pentru a înțelege că artistul popular a meditat asupra caracterului subiectiv al judecății de gust estetice, după cum alte sentințe („Ceea ce începe bine sfîrșește frumos") sînt destinate să asigure esteticului un cîmp conceptual foarte larg în sistemul valorilor.

Primul subtip analitic apare mai filosofic, elegiac și abstract. Versul „Mîndrele-s ca îngerii" pretinde să formuleze o constatare obiectivă care trebuie înțeleasă numai într-un anume fel : Cînd poetul afirmă : „Mîndră ochișorii tăi / Ca vișina din altoi", nu se oprește la această simplă *comparație-constatare* (de tip $x^1 = x^2$). El își imaginează un întreg sistem poetic, plin de grație și cochetărie („Cînd ți-i sui, cînd ți-i cobori") pentru a sublinia, ca și în exemplul „Mîndrele-s ca îngerii", funcția caracterologică a comparației. Pe de altă parte, cuplurile de termeni nu schițează un portret fizic propriu-zis, ci un simbol al frumuseții, comparabil cu modelul *mîndră-floare*. În schimb, subtipul al doilea abordează aspectul fizic al portretului, insistînd asupra detaliilor : gura, ochii, sprîncenele, statura etc., justificîndu-se o afirmație a lui Ovidiu Papadima : „Iubirea crește numai din înfățișarea statuară a omului" [1].

Așadar pe de o parte caracterul analitic rezultă din nevoia de a tălmăci anumite reacții afective, din perspectiva eroticului, falsele trăsături de portret constituind simple pretexte pentru destăinuiri, efuziuni lirice spontane etc. ; pe de alta, din intenția de a reface modelul

[1] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*, București, 1941, p. 179.

idealizat al frumuseții fizice, așa cum și-l imaginează și-l acceptă colectivitatea etnografică. Altfel, ambele subtipuri nu s-ar deosebi de varianta A simplu și care se traduce prin formula simplificată, strict relaționistă, de tipul *fața ca bujorul* sau *am o mîndră ca o floare*.

Subtipul al doilea se bucură și el de colaborarea repetiției ori a altor procedee stilistice, căpătînd o anume structură etajată și ritmică :

„Badiul meu tînăr copil,
Tînăr ca un trandafir ;
Cînd îl văd seara la poartă
Parcă-i ruje-nrourată ;
Cînd îl văd seara pe lună
Parcă-i floare din cunună ;
Cînd îl văd seara cu stele
Parcă-i cruce de mărgele" [1].

Sau un exemplu similar pentru „portret" de fată, la fel de răspîndit în mediile etnografice :

„Bine-i stă la cer cu lună
Ca și mîndrei cu cunună ;
Bine-i stă la cer cu stele
Ca și mîndrei cu mărgele" [2].

Ambele texte amintesc ca tehnică de modelul „Cîtă boală e sub soare", integrat primului subtip. Dar în vreme ce într-o parte, primul vers, reluat apoi la jumătatea compoziției, este urmat în mod obligatoriu de pasaje simetrice destinate să înfățișeze starea erotică, în cealaltă nu se trece peste interesul pentru aspectul fizic, în perspectiva general cunoscută a idealizării. Totodată, ultimele două exemple pot convinge și de dificultatea elaborării unei tipolgii, așa cum s-a întîmplat și cu unele texte din cadrul primului subtip (*„Rău-i, Doamne, cînd nu ai, Bate vîntul, arde cîmpul, Cînd e omul tinerel).* Se poate apela doar la cîteva exemple prototip (*Am o mîndră ca o floare* pentru modelul de comparație A simplu ; *Mîndră ochișorii tăi* sau *Ochii, bade, fac minune* pentru primul subtip analitic ; *Vai săracă mama mea* pentru al doilea), în per-

[1] Ovidiu Densusianu, op. cit., p. 109.
[2] Idem, p. 108.

spectiva cărora intuim un număr indefinit de compoziții bazate pe comparații catalogate convențional în spiritul tipologiei elaborate de noi pe baza materialului poetic. Dar ar fi imprudent să nu recunoaștem că multe exemple dintre cele din urmă, adică seriile neconsiderate prototip, datorită structurii lor tropice complexe, aderă, totodată, într-o măsură mai puțin afișată, și la alte serii tipologice. De pildă, textele *Badiul meu tînăr copil* și *Bine-i stă la cer cu stele* sînt mai curînd tranzitorii. Datorită procedeului cumulului de comparații cu funcții evocatoare, portretistice și idealizante ele aparțin tipului A, oscilînd între A simplu prin caracterul liniar și afișat al stilizării corelațiilor *(badea-trandafir)* și între subtipul al doilea analitic. În același timp, cîntecele cuprind comparații care tind să lărgească sfera de termeni destinați să le structureze : *floare de cunună, cruce de mărgele, cer cu lună, mîndră cu cunună.* În felul acesta sistemul de referințe este amplificat, iar comparațiile aspiră să se integreze în sfera tipologică B. În aceeași ordine de idei, precizări suplimentare pot aduce și următoarele exemple :

„Dragele iubirile
Cîntă ca păsările
În toate colțurile
Și prin lunci și prin cîmpii
Și prin munții cei pustii ;
Iubirile care-s mari
Stau la drumuri ca tîlhari ;
Iubirile care-s mici
Se ațin pe la potici.
Trec prin tină, nu se-ntină,
De voinici tineri s-anină ;
Trec prin apă nu se-neacă,
De copile se tot leagă ;
Trec prin foc, nu se topesc
Ci mai tare-încă hoțesc“ [1].

La prima vedere, comparația din primele două versuri pare să aparțină seriei A, (modelul *Mîndrele-s ca îngerii).* Dar corelarea nu mai este directă, *iubirile-păsările*

[1] V. Alecsandri, op. cit., p. 168.

($x^1 = x^2$), ca în *mîndrele-îngerii.* Primul exemplu, astfel situat, rămîne confuz, în vreme ce al doilea se lămurește de la sine. El își propune să fie o simplă constatare al cărei sens devine explicit la nivelul cuplului, reluarea în versurile următoare avînd numai rațiuni poetice.

În „Dragele, iubirile“ cîmpul semantic se fixează la alt nivel de înțelegere, datorită unui termen nou intrat în relație, predicatul verbal „cîntă“. Acesta are, întîi de toate, o funcție gramaticală. Impresia de confuzie poate fi înlăturată. Ca urmare, comparația își însușește o nouă fizionomie care s-ar traduce prin schema : ($x^1 + y^1 = x^2$), y^1 reprezentînd spațiul poetic deținut de cel de al treilea termen. Predicatul verbal în discuție, datorită poziției sale speciale din structura comparației, îndeplinește totodată și o funcție poetică, introducînd în compoziție o personificare. Prozaizînd, vom citi „iubirile cîntă“, primul termen real al comparației, al doilea avînd un rol secundar, de referință. Întregul cîntec evoluează în perspectiva personificării, trop care se conturează progresiv, din ce în ce mai pregnant, pînă la ultimul vers : „Și mai tare-încă hoțesc“.

În textul următor situația este similară :

„Voinicelul nearmat
E ca știuca pe uscat ;
Voinicelul fără cal
E ca peștele pe mal
Și ca mărul lîngă drum,
N-are pace nicidecum.
Cîți trec îl zburătăcesc
Și de crengi îl sărăcesc.
Dar voinicul înarmat
Și pe-un zmeu încălecat,
Drăgălaș e și frumos
Ca luceafăr luminos“ [1].

Relațiile dintre primul termen al comparației „Voinicel“ și corelativele acestuia propuse pe rînd „știucă“, „pește“, „măr“ și, în sfîrșit, tautologicul „luceafăr luminos“ ne

[1] Ibidem, p. 161.

apar absurde dacă le abordăm neținînd seamă și de alte forme lexicale adjuvante, de data aceasta cu valoare epitetică. În ultimă instanță, poezia poate fi considerată un joc de cuvinte determinat de cele două ipostaze ale primului termen al comparației „voinicelul nearmat", „voinicelul înarmat".

Un text din antologia alcătuită de Lucian Blaga pare să ne pună iarăși în situația de a decide în favoarea tipului A sau a unei forme mai complexă a comparației :

„Multe stele sînt pe cer,
Care toate-n ziuă pier ;
Și mai mari și luminoase
Nu-s ca mîndra de frumoase ;
C-așa merge de frumos,
Gîndești că scrie pe jos" [1].

Partea analitică a relației simple *stea-mîndră* se încheie tot printr-o comparație, cu totul diferită de cele de pînă acum, deoarece termenii aflați în raport vizează două acte, „a merge", „a scrie" și nu elemente concrete, cum ne-am obișnuit să credem cînd este vorba de structura comparației din literatura orală.

Din analizele precedente deducem că forma comparației tinde să se abstractizeze ori să capete un caracter mai elaborat față de schema simplă, tip ($x^1 = x^2$), luată ca model de bază și punct de plecare în stabilirea tipologiei. Amplificarea structurală a comparației este tot o chestiune de relație sau de sisteme de relații pe care le angajează termenii fundamentali în așa măsură încît adesea ne vine greu să recunoaștem funcțiile fiecăruia în parte, aria de întindere semantică etc. La nivelul cel mai de jos al comparației, procedeul elaborării poate fi urmărit mai ușor. El are două surse și o dublă intenționalitate. Pe de o parte se adaugă unui termen fundamental al comparației cîte un epitet (sau mai multe) cu funcție plastică ori caracterologică ; pe de alta se adaugă o formă verbală ca în „Dragele iubirile" sau ca în descîntecele analizate, creîndu-se iluzia mișcării. In

[1] Lucian Blaga, op. cit., p. 137.

felul acesta, comparația este asimilată de însăși structura compoziției, iar alteori i se substituie. Între noțiunile „negustor" și „fulg" nu putem stabili vreo relație. Abia contextul poetic ne lămurește despre intenția ironică a naratorului și, în acest caz, avem satisfacția că am descoperit un adevăr indiscutabil : „Unde pînă aci era bilșugul în casa lor, acum ajunseră negustori (grei) ca fulgul (pe apă), cum se zice" [1].

Date fiind aceste elemente adjuvante, fără de care textul își pierde din plasticitate, schema comparației va fi următoarea : negustori (grei) = fulgul (pe apă), adică : ($x^1 + y^1 = x^2 + y^2$) unde termenii pot fi distribuiți după funcțiile pe care le îndeplinesc în structura tropului discutat. În pasajul ce urmează : „Pasămite el gonea o porumbiță ; aceasta tremurînd ca varga, fugi în sus, fugi în jos și, văzînd că n-are scăpare de vrăjmașa fiară sălbatică, se repezi și se ascunse în sînul împărătesei" [2], forma tropică se va rezuma la : porumbiță, substituit cu un pronume (tremurînd) = vargă, respectiv : $x^1 + y^1 = x^2$. Alte exemple din proză le vom traduce astfel : norocul = pulberea (după cîini) ; hoții se dedulciseră = calul (la tărîțe) ; fiul împăratului (umblă din țară în țară) = pribeag ; măciucă (roșie) = focul ; „Ea", cu funcție de subiect (pieri) = nălucă ; sînge (negru) = păcură ; penele (străluceau) = oglinda la soare ; dragostea (între frați este nesfîrșită) = apa (fîntînii) ; Subiectul (pleacă repede) = vîntul ; chipul (de fier roșu) = focul ; cai (ce mergeau) = săgeată etc.

Poezia se conduce și ea, în general, după același șablon :

„La fîntînă după piatră
Judeca un june-o fată :
— Mărită-te fată mare,
Nu ședea nemăritată
Ca mărgeaua deșirată" [3].

[1] P. Ispirescu, op. cit., p. 286.
[2] Ibidem, p. 133.
[3] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, I, p. 22.

Sau în alt text :

„Omul frumos și-mbrăcat
E ca grîul cel curat ;
Omul hîd cu haine bune
E ca grîul cu tăciune,
Om frumos cu haine rele
Tot îi stă bine cu ele“ [1].

În primul exemplu relațiile fundamentale repartizabile pentru schema $x^1 = x^2$ sînt *fată-mărgea,* ceea ce nu ne spune mare lucru. Abia cînd ținem seama de termenii complementari *fată (nemăritată) — mărgea (deșirată)* comparația și poezia însăși capătă sens, accentul semantic deplasîndu-se de la un cuvînt (fată, respectiv mărgea) la o expresie întreagă : *fată nemăritată, mărgea deșirată.* Instabilitatea accentului semantic, lărgirea cîmpului de influență pot fi mai bine urmărite în cîntecul „Dragele iubirile“, citat și comentat deja. În momentul în care primului termen al comparației i s-a adăugat o formă suplimentară, el a căpătat o dimensiune excepțională, tutelînd textul poetic în totalitatea sa, în vreme ce a doua parte a tropului, întrucît nu capătă un adjuvant, prezintă un interes local.

Aceste comparații aparținînd seriei tipologice B (după schema $(x^1+y^1=x^2+y^2)$ a se compara cu modul $A(x^1=x^2)$, schițează și ele portrete în maniera idealizantă cunoscută, indiferent dacă aparțin versurilor ori prozei. Ilustrative sînt cîntecele „Badiul meu tînăr copil“, „Bine-i stă la cer cu lună“, ca și altele de tipul : „Cînd se uita la cineva cu ochii ei ceia mari și negri ca murele, îl băga în boale ; avea niște sprincene bine arcuite, de pare că erau scrise, și o peliță mai albă ca spuma laptelui“ [2]. Sau următorul portret de fecior, la fel de cunoscut în mediile etnografice, proza și poezia vehiculîndu-l deopotrivă ; „Căci ginerele, deși era Mătăhuz împărat, dară boiul lui cel măreț, chipul cel bine făcut și alb ca zăpada, trupușorul lui cel tras ca prin inel și nalt ca un brad, făcea mai mult decît

[1] Ovid Densusianu, op. cit., p. 149.
[2] P. Ispirescu, op. cit., p. 78.

toată împărăția și decît toată boieria“ [1]. După prima propoziție, înainte de „dară boiul lui . . .“ etc., povestitorul a avut o ușoară ezitare în privința aplicării șablonului. El putea să realizeze și altfel impresia de superlativizare, evitînd descrierea propriu-zisă, așa cum se întîmplă parțial în pasajul următor : „El era curat la față și chipeș ; chica lui cea neagră ca pana corbului flutura ca o coamă pe grumajii lui albi ca zăpada ; mustăcioara abia mijea, de parcă era o umbră pe buza lui cea de sus ; dară apoi ochii“ [2]. Textul are cursivitatea specifică prozei. Dar, la o analiză mai atentă, sesizăm inconsecvența naratorului în formularea poetică a portretului, faptul datorîndu-se poate și lui Petre Ispirescu care a cizelat fraza.

Propoziția „El era curat la față și chipeș“ este explicită, dar improprie stilului popular, deoarece, în folclor, în limbajul formalizat apar substitutele epitetelor curat și chipeș cînd este vorba de portretizare. Naratorul se putea opri aici, întrucît ceea ce urmează constituie o tautologie. Obișnuit cu șabloanele, el le aplică automat, deficiență de stil frecventă, de altfel, și la artiștii din mediile etnografice, în sensul că și aceștia fac exces de amănunte, adesea nemotivate din punctul de vedere al economiei textului, dar justificate sociologic, din nevoia de a insista asupra caracterului instituționalizat al unui gest, atitudine, obicei, aspect de viață, formă de comunicare etc. Aceasta ar fi și una dintre explicațiile generalizării șabloanelor, ca și cultul pentru ele. Petre Ispirescu a intuit asemenea normă poetică, cu toate riscurile ei, după cum Vasile Alecsandri a sesizat frecvența diminutivelor. Primului termen al comparației întîia, „chică“, i se atribuie doi corelativi, unul șablonizat și constituind un cuplu (chică-pana corbului) integrabil în seria tipologică A, celălalt corelativ fiind o invenție prețioasă, greu de imaginat pe teren folcloric, mai ales că în structura comparației intră și adjuvantul verbal „flutura“. Cuplul, de data aceasta, poate fi integrat seriei tipologice B ; chica (flutura) ca o coamă. Urmează din nou o comparație

[1] Ibidem, p. 290.
[2] Ibidem, p. 229.

șablonizată (avem în vedere numai cel de al doilea termen de referință, „zăpadă", specializat în sugerarea detaliilor portretistice, deși Ispirescu, exagerînd, îl folosește și în împrejurări inadecvate din perspectiva gîndirii artistice populare, (de pildă pentru pîine albă ca zăpada), ca apoi naratorul să propună pentru „mustăcioară", iarăși un corelativ incredibil, „umbră". Incredibilă ni se pare și precizarea „pe buza lui cea de sus".

Artistul popular are predilecție pentru amănunte, face divagații, vrea să fie pedant în indicarea datelor, numelor etc., dar toate acestea în contexte precis determinate, în altele fiind excluse cu desăvîrșire. Nici proza, care se bucură de mai multă libertate în formularea expresiilor poetice, nu se abate de la asemenea normă, întrucît se află în subordinea aceleiași concepții estetice general acceptate. Elementele lexicale și poetice se supun în folclor, în ciuda aparențelor, dat fiind actul spontan al creației, unei discipline extrem de severe. Există termeni specializați pentru anumite funcții, ei pierzîndu-și orice semnificație poetică dacă părăsesc contextul propriu pe care l-am numi *matcă*, nu din vanitatea de a aglomera limbajul tehnic, ci tocmai pentru a sublinia ideea de aderență. Plasarea termenului în context inadecvat provoacă totdeauna confuzie. În acest caz interesează „nu atît structura expresiei cît mai ales întrebuințarea ei" [1]. Nu este vorba de realizarea unei ambianțe specifice la nivelul frazei, așa cum obișnuim să gîndim cînd avem în vedere literatura „cultă", ci de caracterul într-adevăr specializat al unor cuvinte, de faptul că ele nu pot fi concepute decît în anumite raporturi, de aceea și propunem noțiunea de *context-matcă*.

Prin densa lui circulație, șablonizare, instituționalizare, într-un cuvînt prin modul în care s-a impus în conștiința estetică a colectivității arhaice, cuvîntul „specializat", adică familiarizat cu un anume *context-matcă*, capătă o individualitate neobișnuită, opunînd o adevărată rezistență în momentul în care i se atribuie alt context. Din

[1] Umberto Eco, *Opera deschisă*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 66.

acest punct de vedere, limbajul poetic „popular" este mai conservator și mai formalizat decît cel „cult", iar cunoașterea lui prezintă un interes capital pentru a aprecia gradul de autenticitate al unui text în proză, cînd culegătorul este el însuși informator, deci transcrie din memorie. Este și cazul lui Petre Ispirescu. Propoziția, „El era curat la față și chipeș" pare perfect acceptabilă din punctul de vedere al expresivității. Dar epitetul „curat" nu s-a specializat pentru portretizare de aceea, atît poezia, cît și proza îl evită, întrucît ambele dispun de alte forme sinonimice. *Contextul-matcă* al cuvîntului în discuție îl constituie, indiscutabil, descîntecul unde deține un rol-cheie în formula finală : „Să rămîie curat / Ca argintul strecurat".

Situația este oarecum identică și în privința substantivului *chică*. În mod firesc, potrivit șablonului tradițional, naratorul trebuia să fi apelat la substitutele *perișor* sau *plete*, obișnuite în schițarea modelului ideal de frumusețe. El apare doar la Corbea („chica bate tălpile"), pentru a fi evocată înfățișarea jalnică a eroului.

Să admitem că povestitorul a dorit o eliberare de model, deci o exprimare mai liberă, dar inconsecvența continuă să rămînă șocantă. Ispirescu își imaginează foarte plastic, de altfel, părul feciorului fluturînd cu mîndrie în vînt, ca o coamă, dar, în momentul în care face indicația stupefiantă „pe grumaji", putem bănui cel puțin că avea în vedere imaginea unui cal, dacă nu ținem seama de sensul arhaic al cuvîntului. Artistul din mediul rural, care știe să plaseze fără greș cuvintele în *contexte-matcă*, își imaginează pletele căzînd pe umeri, netede și îngrijite, ca toată înfățișarea solemnă a eroului, pregătit parcă pentru un anume act ritualic, dar nu filfiinde. Numai Creangă, pentru a da un exemplu dintr-o infinitate, notează despre un personaj că juca de-i „pălălăiau" pletele, dar aceasta este o invenție liberă, credibilă în contextul literaturii scrise.

Pe de altă parte, cuvîntul *grumaz* nu apare în portretele superlativizate din versuri ori proză, ci corespondentul său *gît*, specializat în schițarea modelului de frumusețe feminină. Povestitorul de bună tradiție își impune

din nou o interdicție deoarece, cuvîntul în discuție nu apare în corelație cu ideea de alb (se spune, cel mult, cu precizie matematică, despre față și mîini, în erotica oltenească, ori în cea aflată sub influența ei, despre sîni, picioare, că ar fi ca zăpada ori hîrtia, așa cum ochii sînt ca murele și nu albaștri, pletele negre și nu altfel), ci pentru a indica locul care se cuvine mărgelelor : „Gîtul și mărgelele / Alea fac belelele". Echivocul *grumaz-gît* se justifică numai în cazul cînd personajul a suferit metamorfoze. La origine, el poate fi om, dar în cursul naratiunii evoluează sub altă înfățișare. Într-un basm cules de Al. Vasiliu, unul dintre protagoniști este „lupul năzdrăvan care se transformă temporar în fată, însușindu-și modelul de frumusețe specific Ilenei Cosînzene și anume soarele în față, luna în spate și doi luceferi pe umeri. Un adversar observă amănuntul șocant că fata are dinții prea mari, asemenea lupului. Lectorul află însă la vreme că lupul năzdrăvan era un prinț fermecat. Echivocul este perfect aici, dar nu și în basmul lui Ispirescu.

Ceea ce ni se pare demn de reținut înainte de toate este constatarea că termenii poetici pretind în mod insistent să fie plasați cu maximum de exactitate în *contextematcă*. Pentru aceasta ei au fost pregătiți în mod special și colectivitatea tradițională a înțeles perfect situația. Între noi, aflați în afara mediului etnografic, și artistul autentic, este o diferență similară cu cea existentă între un ins care cunoaște o limbă și altul care abia și-o însușește. Creatorul știe să respecte raporturile dintre termeni, să precizeze corelativii specializați ai diferitelor tipuri de comparații ori a altor tropi, fără vădită intenție de căutare, ca unul familiarizat cu tainele limbajului. În incursiunile analitice noi ne întrebăm mereu dacă ordonarea elementelor lexicale a fost bine gîndită, așa cum ne străduim să verificăm în ce măsură a fost respectată topica frazei cînd învățăm o limbă străină.

Există în fragmentul de basm citat din Ispirescu o expresie pe care am lăsat-o la urmă : „dară apoi ochii ?" Ea ridică o problemă nouă în legătură cu structura comparației. Mai întîi trebuie observat că naratorul a modificat din nou procedeul portretizării, renunțînd la indi-

carea trăsăturilor concrete, cu alte cuvinte realizînd ceea ce nu îndrăznise în pasajul citat anterior și care începea cu „dară boiul lui". Comparația are doi termeni însă în „dară apoi ochii ?" un corelativ lipsește. Este un caz tipic de omisiune elocventă (Vera Călin) sau de structură extratextuală (I. M. Lotman), foarte frecvent în folclor. Partea omisă doar formal își face resimțită prezența într-un mod extrem de pregnant. Faptul a fost pregătit cu meticulozitate de fraza anterioară, citată și analizată, cît și de ordinea cuvintelor din sintagma „dară apoi ochii". Naratorul a stabilit corelative pentru anumite aspecte ale înfățișării fizice, dar în privința ochilor a preferat forma stilistică a exclamației, sugerînd că nimic din mediul familial și traductibil în cuvinte nu poate fi comparabil cu ei în privința frumuseții. Partea portretului bazată pe corelative formale concrete, indiferent de caracterul inadecvat al termenilor, constituie un model ideal și atîta tot. Partea cealaltă, reprezentată prin expresia de numai trei cuvinte „dară apoi ochii" (cu un element al cuplului verbalizat iar celălalt implicat într-o structură mai largă), constituie un model, dar și superlativizarea propriu-zisă.

Uneori termenului „omis" i se găsește un corespondent convențional concret care pare destul de confuz. Din punct de vedere poetic însă exprimă foarte explicit ideea superlativizării. Astfel, pronumele nedefinit „nimic", destul de incomod din perspectiva limbajului poetic, anost și inexpresiv prin funcție, devine termen de referință pentru comparație, cu valoare superlativizată, cînd colinda îi asigură următorul *context-matcă* :

„La Iordan cu apă caldă,
Bunul Dumnezeu se scaldă.
Și se-ntreabă Domnul sfînt,
Ce-i mai bun pe-acest pămînt ?
Și înainte și acum
Nu-i nimic *ca murgul bun . . ."* [1] *etc.*

Unul dintre termenii de referință poate prezenta și un alt aspect al omisiunii, fiind implicat nu în structura concretă, ci în sistemul semantic al unei sintagme ori propo-

[1] Lucian Blaga, op. cit., p. 177.

ziții. Se vorbește astfel despre o fată „frumoasă foc", sau că „la soare te poți uita dar la dînsa, ba". Dar cu asemenea exemple noi trecem în altă sferă tipologică și anume a comparației gramaticalizate.

Altă categorie de comparații, aparținînd seriei tipologice B, subtipul 1, reconstituie datele veridicului, repetîndu-se situația întîlnită și la A. În asemenea cazuri este mai greu de precizat în ce măsură un anume termen și-a găsit locul potrivit în *contextul-matcă*, întrucît șablonizarea se produce mai rar. De data aceasta faptul are loc deopotrivă în versuri ca și în proză. Cuplurile comparației, fie că sînt verbalizate, fie că nu se supun disciplinei generale a stilului, ne permit să emitem aprecieri în funcție de gustul popular, despre care teoretizase cu atîta ardoare D. Caracostea în polemica sa cu E. Lovinescu. În exemplul :

„Bine-i stă la cer cu lună,
Ca și mîndrei cu cunună ;
Bine-i stă la cer cu stele,
Ca și mîndrei cu mărgele" [1],

corelativele sînt pe de o parte „cer cu lună", „cer cu stele", pe de alta „mîndra cu cunună", „mîndra cu mărgele". Raporturile sînt perfect justificate deoarece accentuează impresia unui anume ritual erotic și de nuntă, „cunună", „mărgele" fiind semne distincte, astfel că orice ins din colectivitate și le imaginează numai în asemenea context. În schimb, în pasajul devenit și el familiar în analizele noastre :

„La fîntînă după piatră
Judeca un june-o fată :
— Mărită-te fată mare,
Nu ședea nemăritată
Ca mărgeaua deșirată" [2],

cuplul „fată nemăritată"-„mărgea deșirată" nu este obligatoriu ca în primul caz. Rămîne doar impresia că artistul popular a selectat formele lexicale care desemnează obiecte ori situații comparabile între ele.

[1] Ovid Densușianu, op. cit., p. 108—109.
[2] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, p. 22.

Că asocierea este posibilă dar nu și obligatorie ne-o confirmă tot poetul care, în împrejurări asemănătoare, recurge la alți corelativi : „Nu grăbi la măritat / Ca floarea la scuturat". Versurile par neconcludente la prima vedere dar în gîndirea tradițională fata se asociază cu floarea. În același timp, „floare" se asociază și cu „viață" (în „Viața omului / floarea cîmpului"). Prin urmare „floare" este specializat și pentru alt *context-matcă*, de unde și libertatea artistului popular de a modifica formele în perspectiva gustului artistic instituționalizat, pe cînd „mîndră cu cunună", „mîndră cu mărgele" nu depășesc limitele pe care le-am observat, adică funcția portretistică, aceasta indicînd și sfera unei anumite perioade de vîrstă și moment ritualistic.

În exemplul „Arde-ar lemnele din tine / Cum arde inima-n mine", termenii fundamentali și care constituie suportul concret, sintagmatic al comparației, *lemne-inimă*, nu exprimă nici un sens luați separat, (spre deosebire de cuplul *fată-floare*). Numai adjuvantul verbal reușește să lămurească natura raportului, în virtutea gustului popular, chiar dacă el nu este șablonizat.

Eliberarea de șabloane este mai accentuată în poeziile satirice ori în proză. Aceasta pentru că, în primul caz, al satirei, termenii care deslușesc aspectele negative sînt mai numeroși în comparație cu opușii lor ca funcție. A se vedea marea varietate de sinonime pentru cuvîntul *drac* în opoziție cu *Dumnezeu*, pentru *urît* spre deosebire de *frumos*.

Cît despre proză, ea pare mai puțin conservatoare decît versurile populare. Artistul anonim nu ezită deci să spună :

„Fira face marf-aleasă :
Pînza-i deasă ca o leasă ;
Fira face marfă rară ;
Pînza-i deasă ca o scară" [1].

De data aceasta, epitetul adjectival, inclus ca adjuvant în structura comparației, își dezvăluie și mai bine rolul de a accepta caracterul convențional al asociației dintre *pînză*, *leasă* și *scară*, raport imposibil de stabilit în mod

[1] Ovid Densusianu, op. cit., p. 158.

obișnuit. Firesc, trebuia să se spună : pînza este rară ca leasa. S-ar fi născut o comparație banală deoarece exagerarea ar fi părut anostă, ideea de infirmare a lucrului rău făcut nefiind concludentă. A fost preferat însă antonimul *des*, astfel ca noi să nu fim neplăcut impresionați de îngroșarea situației și să întrezărim totodată intenția de desolidarizare a subiectului datorită ironiei destul de acide.

Un subtip aparte îl constituie o serie de comparații bine individualizate, în care subiectul (în versuri și *dorul*, ori *murgul*, în proză, *feciorul de împărat* dar, mai adesea, *calul, vulturul, vulpoiul, pisoiul, zmeul, zmeoaica, balaurul, scorpia, corbul*), ca termen de referință se asociază și oscilează în prima parte a comparației invariabil cu o formă predicativă, pentru superlativizarea ideii de mișcare. Celălalt element al cuplului este un substantiv specializat, *gîndul* (substituit cu altele mai mult sau mai puțin înrudite ca funcție, în cadrul *contextului-matcă : vînt, fulger, vîrtej, săgeată, nălucă*), astfel că avem de-a face din nou cu o expresie șablonizată.

„Vai de mine ! ce m-aș face
Ce iubesc mamei nu-i place.
De-ar plăcea mamei ca mie
Duce-m-aș la cununie,
Și m-aș duce ca vîntul
Cînd spulberă pămîntul ;
Iar de-a fi să mă mărit
Cu omul ce mi-e urît,
Duce-m-aș iar ca vîntul
Ca să-mi aflu mormîntul“ [1].

În narațiune, datorită circulației extrem de frecvente, această formă tropică a devenit atît de stabilă și de rezistentă încît tinde să se gramaticalizeze : „Caută ursul ciuturele, *le legă de picioarele* vulturului și acesta zbură ca vîntul înspre apa Iordanului și se întoarse ca gîndul“ [2]. Sau : „Atunci dete bice cailor care mergeau repede ca vîntul și lin ca gîndul : dară Greuceanu mai zise o dată

[1] V. Alecsandri, op. cit., p. 169.
[2] P. Ispirescu, op. cit., p. 330.

fratelui său să se uite în urmă“ [1]. Acesta este al doilea subtip de variante din cadrul seriei tipologice B.

Următorul exemplu face tranziția spre subtipul al treilea :

„Dorul meu pe unde pleacă
Nu-i pasăre să-l întreacă.
E mai repede ca vîntul,
Ca fulgerul și ca gîndul“ [2].

Familia de termeni corelativi este aceeași ca în subtipul al doilea, precum și intenția evidentă de superlativizare. Aici apare un element nou, deocamdată destul de nesigur dar care face ca raporturile să fie oarecum învăluite. Primul termen al cuplului, *dorul*, ezită să-și asocieze perechea pentru precizarea sensului poetic al cîntecului. Intîi el pare să prefere corelativul *pasăre* (negația nu trebuie să ne deruteze), apoi se decide pentru lămurirea ideii de mișcare. Impresia de ezitare se naște și în poezia :

„De-ar fi fete ca mîndra,
Nu mi-ar trebui luna,
Nici luna nici stelele,
C-ar lumina fetele“ [3].

Sau în următorul cîntec a cărui compoziție ne este întrucîtva familiară, fiind citată în cadrul ariei tipologice A :

„Ceru-i mare, stele-s multe,
Și mai mari, și mai mărunte,
Dar ca luna
Nu-i nici una,
Ca luna de luminoasă
Și ca mîndra de frumoasă“ [4].

Ultimele trei exemple ar putea fi traduse în următoarele scheme. Pentru primul :

(y^1) = fulgerul dorul (x^1) — pasăre
(y^1) = gîndul (y^1) = vîntul

pentru cel de al doilea : fete = mîndra — luna (x^2)
— stele (x^2)

[1] Ibidem, p. 225.
[2] Lucian Blaga, op. cit., p. 93.
[3] Ibidem, p. 67.
[4] Ovid Densusianu, op. cit., p. 109.

Pentru ultimul text : stele = luna
mîndra.

Termeni corelativi (din aceeași familie conceptuală, ca sfera eroticului în cazul de față), constituie adesea o adevărată constelație, încît unul îl evocă parțial ori chiar plenar și pe altul, deși poate nu e rostit în virtutea unui specific transfer de semnificație. Este suficient să auzim versul : „Nu știu luna pe cer merge", ca să ne apară firească și necesară evocarea mîndrei în versul următor : „Ori mîndra la izvor trece". Comparația își însușește deci statutul de *mod* prin acest caracter disciplinat. Impresia de nesiguranță dispare total atunci cînd primul termen al comparației își definește atitudinea față de corelativul intermediar. Din acest moment putem vorbi de cel de al doilea subtip al seriei B :

„Rău îi șede muntelui,
Rău îi șede fără bradzi,
Ca și mie fără frați'
Rău îi șede fără piatră,
Ca și mie fără tată !
Rău îi șede fără flori,
Ca mie fără surori !" [1].

Cuplul fundamental este *subiect-munte*. Dar comparația nu se oprește aici, căci poetul intenționează cu totul altceva și anume să găsească raporturi între destinul omului înstrăinat și muntele care își pierde identitatea. De aici au rezultat și unele tipuri de asociații instituționalizate : *brazi-frați, flori-surori*. Schema comparației nu diferă de modelul „Dorul meu pe unde pleacă". În schimb, cele trei serii de corelative sînt perfect individualizate :

munte = subiect,
brazi = frați
piatră = tată
surori = flori,

ceea ce nu se întîmplă în celălalt caz. Într-un alt exemplu :

„Pe margine de pămînt
Merge neica semănînd

[1] *Folclor din Oltenia și Muntenia*, I, p. 63.

Și din gură-așa grăind :
„Să te faci, grîule, face
Și să stai la secerat,
Ca mîndra la sărutat ;
Și să stai la îmblătit
Ca și mîndra la iubit" [1].

ordinea termenilor este inversată. Cîntărețul descoperă pentru subiect un intermediar, *grîul*, pentru a stabili, pe baza acestei corelații, alte serii de referințe care constituie, de fapt, sensul poeziei. În aceeași ordine de idei se înscrie și textul :

„Să fii bade ca o cruce
După tine nu m-aș duce
Că-n vedere ești ca macul
În ascuns, frate cu dracul" [2].

Al patrulea subtip îl constituie o serie de poezii populare în care primului termen al comparației i se atribuie cel puțin doi corelativi. Ideea de cuplu, cu care ne-am obișnuit pînă acum, pare periclitată :

„Las' să moară ca un cîne
Că i-am zis ades ; stăpîne !
Nu-ți tot bate joc de mine
C-a veni vremea ca mîine
De te-oi prinde-n lunca mare
Să-ți fac divan pe spinare
Și să te calc în picioare
Ca pe-un șarpe otrăvit,
Ca pe-un dușman ne-mblînzit" [3].

Schema comparației pe care se bazează acest cîntec de revoltă ar putea avea următoarea formă grafică, amintind de structura tropilor similari cu caracter analitic, aparținînd Seriei A :

stăpîn { cîine / șarpe,

sistemul de relații terminologice ilustrînd convingător modul în care poate fi individualizată, în perspectiva com-

[1] Lucian Blaga, op. cit., p. 221.
[2] Ovid Densusianu, op. cit., p. 146.
[3] V. Alecsandri, op. cit., p. 150.

paraţiei, o anumită secvenţă concretă de viaţă. Putem vorbi de un subtip nu pentru că accentul semantic cade pe unul dintre termenii comparaţiei, deoarece situaţia a fost întîlnită şi cu alt prilej, de pildă în legătură cu modelul „Dragele iubirile". Nici măcar nu este vorba de o formă şablonizată. Raţiunea principală este că modul de dispunere al corelaţiilor diferă, iar faptul poate fi întîlnit într-o serie întreagă de cazuri.

„Vino, Niţule, băiete,
Ce faci puica să te-aştepte ?
Busuiocul a-negrit
Rozmarinu-o-ngălbenit
Leica plînge, te jeleşte
Şi ca ei se vestejeşte [1]".

Al cincilea subtip poate avea ca model textul : *„Rău-i, doamne prin străini / ca desculţ prin mărăcini"*. Cîntăreţul porneşte de la două situaţii abstracte, diferite ca termeni de referinţă : cea de slugă, asemănătoare cu a cuiva care ar merge în mod real prin mărăcini. De aceea, elementele concrete *străini-mărăcini*, considerate în cadrul altor serii tipologice corpul lexical al comparaţiei (a se vedea diferenţa formală faţă de „că streinu-i ca şi spinul"), nu sînt decît pretexte pentru cele două tipuri de experienţă. Lirica erotică excelează în asemenea forme tropice :

„Cîntă cucu şi roteşte
Ca mîndra cînd se gătеşte,
Şi-şi resfiră penele
Ca mîndra sprincenele" [2].

Sau alt exemplu :

„Frunza se leagănă-n iarbă
Eu mă legăn mîndră dragă,
Mă legăn ca holdele
Mă scutur ca florile" [3].

O serie tipologică nouă, C, apare pe baza unui grup restrîns de comparaţii, în care termenii de referinţă, în

[1] Ibidem, p. 159.
[2] Lucian Blaga, op. cit., p. 151.
[3] Ovid Densusianu, op. cit., p. 113.

loc să se lămurească reciproc, dau impresia de confuzie, dacă nu chiar de tautologie :

„Nici un dor nu vine greu
Ca dorul din satul tău ;
Nici un dor nu vine iute
Ca de la cioban din munte ;
Nici un dor nu vine lin
Ca dorul de la străin" [1].

Se compară deci *dor* cu *dor*, însă sistemul poetic al compoziţiei sugerează o selecţie, astfel încît noi înţelegem că există mai multe tipuri de *dor*, dar numai unul întruneşte anumite atribute (greu, iute, lin), ceea ce justifică posibilitatea comparaţiei, stabilirea raporturilor. Putem vorbi de un tip aparte datorită rolului distinct pe care îl are conceptul de *dor* în lirica populară. Faptul că se compară *dorul* cu el însuşi, fie şi situat în ipostaze calitativ diferite, dovedeşte o concepţie estetică elevată. Poezia îşi construieşte propria ei materie, a cărei esenţă pură este însuşi *dorul-dor* despre care vorbea Lucian Blaga.

Ultima serie tipologică, D, se constituie din forme gramaticalizate, iar în cadrul ei vom distinge de asemenea mai multe subtipuri. Prin gramaticalizare înţelegem anumite expresii care şi-au pierdut valoarea poetică sau, poate, în unele cazuri, nu au avut-o niciodată. În general sînt forme consacrate prin circulaţia vie iar vorbitorul sau artistul le folosesc, fie pentru că în contextul respectiv nu-şi pot permite construcţii prea complicate, fie că vor să caracterizeze unele situaţii cu ajutorul şabloanelor gata elaborate. În poezie, de regulă, unul dintre termenii comparaţiei are ca suport însuşi subiectul :

„Frunză verde şi una
Cine-o zis, dăinu-dăina,
Arsă i-o fost inima,
Ca şi mie săraca.
Cine-o zis dăina dintîie
Arsă i-o fost ca şi mie" [2].

[1] Ibidem, p. 105.
[2] Lucian Blaga, op. cit., p. 131.

Textul descrie o situație cu valoare caracterologică, întărită și de un epitet, destinat să indice și să sublinieze sensul cuplului. Chiar dacă lipsește epitetul, prezența lui se bănuiește din structura poeziei :

„Bate, Doamne, și mai lasă
Cîte-o fetiță frumoasă.
Bate, Doamne, și mai ține
Cîte-un bădișor ca mine" [1]

Frecvența formelor gramaticalizate este mult mai mare în proză. Primul subtip are ca model propoziția tipică introducerii basmelor : „A fost odată ca niciodată". Naratorul vrea să insiste asupra faptului că întîmplarea nu are precedent, de unde și ideea de superlativizare. Impresia de senzațional și neobișnuit persistă în variantele „Cum auzi împăratul una ca aceasta" ; „Auzind Aleodor unele ca acestea" ; „Văzînd una ca aceasta". Uneori, formula gramaticalizată din această categorie vizează abaterea de la norma prestabilită, ceea ce trebuie să scandalizeze : „Cum să se întîmple una ca asta" ; „Cum se poate una ca asta ?" ; „tot nu-mi vine să fac una ca asta" ; „dară cum aș face una ca asta ?" ; „Nici că n-am de gînd la una ca asta" ; „Părinții se împotriveau la una ca asta". Superlativizarea frumuseții fizice, a traiului bun, este și ea implicată : „alta ca dînsa nu se găsea" ; „Să nu pierzi din mînă un giuvaier ca acesta" ; „Se făcu o bucurie mare în toate părțile, care bucurie de ar fi o sută de guri, nu una ca a mea, n-ar putea-o spune".

Numeroase sînt apoi formele gramaticalizate aparținînd subtipului al doilea de care urmează să ne ocupăm. Ele se disting de primele prin faptul că semnalează o situație concretă, obișnuită, tocmai pentru a atrage atenția asupra caracterului instituționalizat al unui obicei, un tip de comportament, de frumusețe, de judecată morală : „îl omeni ca pe un oaspe" ; „îmbrățișă pe împărăteasă ca pe mama lui" ; „se închină lui ca unui împărat" ; „domni ca niște împărați ce erau" ; „slabă ca toate femeile" ; „de azi încolo vei trăi cu noi ca niște frați" ; „a pus niște slujbași ai dracului de strașnici și aspri pentru unii ca noi" ; „peste noapte născu și roaba un copil aidoma cu al împăratului".

[1] Ibidem, p. 195.

În general, aceste construcții sînt opuse superlativizării. Se spune, de pildă, „A fost o femeie ca toate femeile" sau „un om ca toți oamenii", ceea ce contrastează evident din punctul de vedere al viziunii poetice cu formulele de tipul „A fost odată ca niciodată". Unele construcții, aparținînd subtipului al doilea gramaticalizat, au valoare caracterologică. „Are să-și ție cuvîntul ca unul ce era om de omenie" ; „să-ți cei iertăciune de la mine ca toți feciorii" ; „să scape lumea de o ciumă și o holeră ca tine" ; „tocmai un trențăros ca tine să o facă" ; „Veniră acasă și dormiră ca și cînd usturoi nu mîncase".

Al treilea subtip gramaticalizat nu reușește să cuprindă la un loc ambii termeni ai cuplului. Lectorul este obligat să-și amintească de o întîmplare anterioară, pentru a-și fixa bine în memorie elementele comparației : „La moșia Gheonoaiei făcu întrebări ca și la moșia Scorpiei" ; „tată-său ca și celălalt rînd . . ." ; „ca și la celelalte fete . . ." ; „făcu și el ca cel dintîi" ; „ai să te-ntorci rușinat ca frații tăi" ; „scoțînd din sîn un inel ca și celălalt de frumos" ; „rămase ca întîi" ; „să-l piardă și pe dînsul ca pe ceilalți" ; „Țugulea îl întrebă ca și pe ceilalți" ; „s-a luat după dînsul ca și ceilalți".

Ultimul subtip gramaticalizat are, de regulă, ca prim termen o formă verbală iar celălalt o expresie poetizată, constituind împreună o construcție integrabilă în domeniul paremiologiei. Comparația, în asemenea cazuri, are la bază o zicătoare. Cel puțin la această concluzie ne conduce colecția lui P. Ispirescu. Avînd în vedere că adesea o culegere dintr-o zonă folclorică ori dintr-o anume perioadă de timp ridică și problemele de stil, s-ar putea ca observația întemeiată pe un număr mai mare de exemple să se extindă și asupra proverbelor, după cum ar putea să modifice unele date ale întregii tipologii alcătuită de noi. Deocamdată ne oprim la constatarea că cel de al patrulea subtip are, din punct de vedere poetic, rolul de a colora vorbirea orală iar sociologic, de a institui un verdict asupra unei situații. Dat fiind că uneori cel de

al doilea termen este o construcție perifrastică, enigmatică, alegorică, periclitînd ideea de cuplu, așa cum o concepem în legătură cu forma comparației de tip ($x^1 = y^1$), acest subtip face trecerea și spre construcțiile eliptice din categoria „omisiune elocventă", despre care am mai vorbit. Pe de altă parte, comparația bazată pe subtipul al patrulea gramaticalizat, calificînd o situație prin instituirea unui verdict, se traduce ca sens printr-un epitet, ceea ce ilustrează un alt aspect al relațiilor intertropice. Superlativizarea nu lipsește niciodată : *a sta ca trăsnit de Dumnezeu* (adică uluit) dacă privim situația din perspectiva epitetului. În același sens descoperim tot la Ispirescu : *hoțul a rămas ca lovit de trăsnet*. Sau varianta : *a rămîne ca lovit de Dumnezeu* (nenorocit). Apoi : *a trăi ca în sîn de rai* (foarte bine) ; *a se lovi ca nuca în perete* (prost) ; *a trece marea ca pe uscat* (ușor) ; *a se feri ca de oala mălaiului* (cu grijă) ; *a face oaste ca frunza și ca iarba* (multă), etc.

Exemplele analizate justifică, din punctul nostru de vedere, următorul tabel tipologic. Desigur, o altă cercetare bazată pe criterii diferite ar putea să confirme mai mult sau mai puțin rezultatele incluse în aceste pagini. Aceasta nu ar însemna un deficit de metodă și, ca urmare, nici o eroare științifică. Important ni se pare tocmai faptul că, aplicîndu-se criterii variate de apreciere, același material, privit din perspective diferite, nu se încadrează în scheme rigide și unice.

În concluzie, dată fiind această mare varietate de forme și de funcții credem că definiția, obișnuită în tratatele de poetică tradiționale și moderne, privitoare la comparație, cum că ar fi cel mai simplu trop, trebuie privită cu mai multă prudență. Orice construcție își are individualitatea ei. De aceea, nu pot fi stabilite grade de comparație între tropi, cu intenția de a indica ierarhizarea lor valorică. Așa cum a rezultat din numeroasele exemple și analize, comparația se bazează pe doi termeni corelativi doar cînd vrem să simplificăm lucrurile și să nu recunoaștem că sfera ei de influență, la diferite niveluri ale compoziției, nu poate fi ușor delimitată.

Tip	Subtip	Model
A	1	(a) Am o mîndră ca o floare (b) Mîndrele-s ca îngerii
	2	Vai săraca mama mea
B	1	(a) Badiul meu tînăr copil (b) Fira face marf-aleasă
	2	(a) Vai de mine ce m-oi face (b) Căută ursul ciuturele, le leagă de picioarele vulturului și acesta zbură ca vîntul înspre apa Iordanului și se întoarse ca gîndul.
	3	Rău îi șede muntelui
	4	Las' să moară ca un cîne
	5	Rău-i, Doamne, prin străini
C	1	Nici un dor nu vine greu
D	1	(a) Frunză verde și una (b) A fost odată ca niciodată
	2	Îl omeni ca pe un oaspe
	3	La moșia Gheonoaiei făcu întrebări ca și la moșia Scorpiei
	4	A sta ca trăsnit de Dumnezeu

EPITETUL

Epitetul are nevoie de un termen *regent* pentru a ne face să luăm act de prezența sa. Altfel devine metaforă. În expresia „calul este negru", cel de al doilea termen constituie atributul cromatic al regentului. Dar cînd Codreanul, eroul de baladă, îl întreabă pe Mocănaș : „Nu ți-e negrul de vînzare", epitetul s-a suprapus „ca o mască", ar spune Lorenzo Renzi, peste corelativ. Lectorul deține cheia formei tropice nou elaborate, dar nu relația directă

de tipul „calul este negru", ci din contextul general al compoziției. Metafora presupune și ea, în ultimă analiză, un regent, de unde întrezărim o anume înrudire între cele două forme de expresie. „Limita între metaforă și epitet, spune Tudor Vianu, este destul de imprecisă" [1]. Constatarea, reală și demnă de reținut, nu poate fi dusă totuși prea departe, datorită unor deosebiri sesizabile. În vreme ce epitetul ține de planul sintagmaticului, atunci cînd regentul ne apare într-o singură ipostază, ca în exemplul citat, metafora aparține paradigmaticului, întrucît regentul se află implicat într-un sistem de semnificații. De aici existența contradictorie a metaforei. Pe de o parte cei doi termeni ai relației sînt plasați în planuri diferite, pe de alta dau impresia de „suprapunere". Și într-un caz și în altul este vorba de constituirea metaforei din punct de vedere semantic. Vechea definiție bazată pe ideea de substituire a termenilor aparține gramaticii. Așa apare și în *Retorica generală,* metasememul fiind înțeles ca „o figură care înlocuiește un semn prin altul" [2]. În schimb într-o lucrare mai nouă [3] este preferat termenul *abatere* care nu-i era străin nici lui Aristotel.

Alteori, regentul ca suport al epitetului dezvăluie o multitudine de situații. De pildă, calul este *negru* sau *roib* (în baladă), *sur* (în colindă), *năzdrăvan* (în basm), *mîndru,* cu valoare de *frumos* (în lirică) etc. Luate izolat, toate acestea nu reușesc să iasă din subordinea sintagmaticului.

Privite laolaltă, perspectiva se schimbă. La nivelul general al folclorului, familia de epitete, izolate în cadrul speciilor, reușește să schițeze un regim poetic față de *regent,* o concepție mitică de mare interes teoretic, ceea ce face posibilă transcenderea sistemului respectiv de

[1] Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară,* Cuvînt omagial de acad. Al. Philippide, Ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur, București, Editura tineretului, 1964, p. 198.

[2] Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire și Hadelin Trinon, *Retorica generală,* p. 133.

[3] Gh. N. Dragomirescu, *Mica enciclopedie a figurilor de stil,* București, Editura științifică și enciclopedică, 1975, p. 95.

imagini în orizont paradigmatic. După o lungă și neobosită căutare de sine, epitetul ajunge unde nu sperase, și anume să se autodepășească și să descopere, într-o manieră proprie, drumul metaforei, năzuind spre zonele eterate ale cunoașterii.

De ordinul sintagmaticului ține și comparația, dar numai prima parte a construcției, integrabilă uneori sferei epitetului : „calul este negru". Cînd se adaugă partea a doua, „ca pana corbului", relația care se naște între sfere diferite de termeni creează perspectiva paradigmatică. Sîntem astfel înclinați să credem în posibila înrudire între tropi și mai puțin în separarea lor, ceea ce ar însemna încă un argument împotriva ideii de ierarhizare semantică. Faptul că adesea nu sîntem decișI asupra fizionomiei unor tropi, vorbind, de pildă, despre „epitetul metaforă" (A. Veselovski), „metafora ca epitet" (L. Renzi), „epitetul personificator" (T. Vianu), „metafora infirmată" (Monica Brătulescu), ni se pare concludent. De altfel relațiile intertropice nu fac altceva decît să ilustreze în miniatură ceea ce constatam în legătură cu formarea și transformarea modurilor. Aceleași legi poetice activează la toate nivelele formelor folclorice, convingînd de caracterul unitar al sistemului.

Conceptul de *regent* are o însemnătate deosebită în problema epitetului. De obicei el este ocolit în discuțiile de specialitate în favoarea părților de vorbire cu funcție modală care *provoacă* înnoirile de sens, deși regentul le *solicită.* Cînd spunem „pădure verde" nu sesizăm rolul regentului. Ambii termeni par să se justifice prin raporturi gramaticale. Însăși valoarea epitetică a cuvîntului *verde* este diminuată, ar spune T. Vianu, deoarece definește calitatea firească a unei realități general cunoscute. Dacă adăugăm pădure *mîndră, întunecoasă, vrăjită, de aramă* etc., iar la Ispirescu *pădure deasă* și *înaltă,* regentul *pădure* capătă altă poziție în conștiința lectorului. În esență el aparține conceptului, dar dovedește o mare disponibilitate, dezvăluindu-se sensibilității mereu același și mereu altfel. Subiectul, angajat în această aventură a recunoașterii, definește cu termeni proprii și adecvați situației ipostazale particulare, astfel încît, în jurul concep-

tului-regent se organizează o constelație de epitete sau unul specific, în funcție de anumite legi ale poeticului. De aici pot fi deduse tipologii concepute funcțional ori formal (epitetul ornant, apreciativ, evocativ, individual, generic, dublu, multiplu, adjectival etc.) sau indici de frecvență. Renzi a făcut, de pildă, următoarea statistică pe baza unei anumite antologii privind „cele mai frecvente adjective : negru 27 ; alb, dalb 26 ; maro 26 ; frumos, frumușel, frumușică 19 ; mic, micuț, mititel 17 ; bătrîn 16 ; verde 12 ; mîndru 12“ [1]. Desigur, tipologiile sînt utile pentru cunoașterea exactă a poeticii folclorice.

La fel de importantă ni se pare însă și evidențierea rolului *regenților*. Faptul că în cultura unui popor apar frecvent, în funcție de *regenți*, termeni ca *fecior, fată, bătrîn, cîmp, codru, cal, oaie, cer, soare, vis, gînd, floare, rău, pasăre, munte, mare* ne permite să reconstituim un întreg sistem de viață etnografică, întrucît selectarea unora dezvăluie atitudinea colectivității față de realitățile concrete. Repertoriul *regenților* este foarte restrîns ca întindere dar cuprinde cuvinte dintre cele mai reprezentative pentru o anumită colectivitate. Ele pot varia de la un grup etnic la altul însă se bucură totdeauna de același indice de frecvență. Totodată, repertoriul *regenților* aderă, prin intermediul tropilor, la înnoirile de sens. Această viață dublă și anume inexistența lor ca forme verbale fundamentale, dar și ca derivate permite extinderea considerabilă a ariilor semantice. Rezistente în timp se dovedesc sensurile de bază, celelalte, mai ales, dacă nu reușesc să-și găsească forme stabile devin efemere.

Nu orice cuvînt din fondul principal îndeplinește rolul de regent. El trebuie să aibă o anume pondere în conștiința colectivității. Din acest punct de vedere putem vorbi de ierarhizarea regenților. Grupul etnografic se recunoaște cu pregnanță în spațiul semantic desemnat de unii regenți, ca în alte cazuri să se regăsească mai vag sau chiar de loc, deși termenii se află deopotrivă în

[1] *Poetică și stilistică, Orientări moderne.* Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu. București, Editura „Univers“, 1972, p. 486.

fondul principal de cuvinte. De pildă, pentru societățile păstorești și agrare, asemenea celor tradiționale românești, *plug, stînă, căpiță, mămăligă, șură* etc. aparțin limbajului cotidian și de mare rezistență în sistemul vorbirii, însă au rămas în anonimat din punctul de vedere al *regenților*. Nu este exclus ca asemenea cuvinte să se abată uneori de la regulă, dar avem bănuiala, înainte de a dispune de o situație statistică a întregului folclor românesc, că nu au reușit să impună anumite *contexte-matcă* și să se individualizeze pe planul poeticii tradiționale. Contextul poate fi înțeles și ca o „marcă în măsura în care pregătește interpretarea sensului literar ca insuficient“ [1]. Mai firesc ni se pare ca excepțiile posibile să aparțină fenomenului literarizării, ceea ce nu trebuie să ne scape din vedere, deși, deocamdată, ne preocupă alt aspect al problemei.

Cuvîntul *drum* deține un indice de frecvență în vorbirea curentă incomparabil mai ridicat decît *cale* și *potică*. Limbajul figurat schimbă situația, de unde rezultă că poezia are capacitatea de a conserva unele forme lexicale. Desigur că *drum, cale* și *potică* au dezvoltat expresii literarizate ca orice regent, dată fiind evoluția firească a folclorului. În același timp ele se recunosc în *contexte-matcă* specifice. De pildă *drum* s-a impus în structura formulelor introductive ale baladelor de tipul „la drumul cotit“ (unele variante la *Cîntecul șarpelui*); *potică* apare în epica haiducească în versuri șablonizate (*„Pe potica strîmtă / La umbra adîncă“*); iar *cale*, avînd un sens mai general și uneori metaforic și-a stabilit poziții fixe în formulele mediane ale basmelor („cale lungă să-i ajungă“ ; în lirica socială (*„Cale bună, măi, române / Mulțumesc, ciocoi de cîne“*), sau în erotică (*„Calea mîndrei aținui“*). Trebuie semnalat caracterul strict consemnativ, descriptiv, ori apreciativ al epitetelor solicitate de *regenții* în discuție, chiar dacă ele sînt cerute de anumite *contexte-matcă*, deci de situații specifice care depășesc literarizarea.

[1] Jacques Dubois, Francis Edeline, Jean Marie Klinkenberg, Philippe Minguet, François Pire și Hadelin Trinon, *Retorica generală*, p. 206.

Pentru a nu pierde din vedere ideea de „ierarhizare" pomenită, să alăturăm exemplelor de mai înainte următoarele : *„Frate, frate de stejar / Lasă-mă să tai un par"* ; *„Pădure, dragă, pădure / Frumos cîntă cucu-n tine"* ; *„Codrul frate cu românul"* ; *„Mioriță laie / Laie bucălaie"*. Nici de data aceasta nu vom descoperi epitete șocante ca valoare poetică. Unele dintre ele apar chiar indecise tropic și interesează mai curînd din perspectiva stilului familial. Dar tocmai de aceea se deosebesc esențial de primele, de tipul *drum, cale, potică*. *Regenții stejar, pădure, codru, mioriță*, spre deosebire de ceilalți citați, solicită forme tropice care trădează interesul excepțional al creatorilor, dispuși să poetizeze anumite aspecte ale realității. *Stejar, pădure, codru* etc. nu sînt simple prezențe cotidiene de care se ia act și atîta tot. Ele se instalează în conștiința omului căpătînd semnificații inedite și de mare adîncime, ceea ce constituie în ultima instanță pentru cultura tradițională, prin excelență pragmatică, sursa oricărei forme de gîndire. Din aceeași tendință subconștientă de formare și dirijare a comportamentului familial și social, colectivitatea elimină sau „uită" să introducă în limbajul poetic unele aspecte ale realității care, obiectiv vorbind, din anumite puncte de vedere au aceeași valoare cu altele. Putem constata de pildă, atitudinea subiectivă, diferențiată față de iarnă în comparație cu primăvara : în vreme ce primul termen este ocolit sistematic, al doilea apare invocat frecvent și patetic în versuri de tipul „Primăvara, mama noastră". Poetizarea preferențiată a lucrurilor și fenomenelor este obișnuită în folclor și se explică prin caracterul vitalist al gîndirii populare afectînd, după cum se poate constata, însuși regimul constituirii *regenților*. Ei sînt reluați după criterii funcționaliste, ținîndu-se seama nu numai de circulația strictă, de interesele comunicării unor raporturi, dar și de un întreg sistem de semnificații deținute în cadrul culturii tradiționale. Această poziție privilegiată permite *regenților* să aspire și chiar să fie predestinați poeticului. Luînd act de prezența lor, putem aprecia în ce măsură unele forme tropice sînt autentice, inventate de culegători, literarizate etc., operație extrem de utilă pentru poetica folclorică.

Dacă aplicăm criteriul *regenților*, distingem două tipuri fundamentale de epitete. Celelalte tipuri (cu excepția epitetelor apreciative, ornante, generice), fie că se ordonează după principiul categoriilor gramaticale, fie că se numesc duble, triple, multiple ori ante (și post) puse *regentului*, obligă cercetarea poetică la procedee de lucru specifice contabilității.

Un tip de epitete are funcție particularizantă. Ele surprind *regentul* într-o singură ipostază distinctă, nepropunîndu-și să epuizeze întreaga serie de semnificații posibile. Ipostazele particularizante pot fi cumulate prin asocierea unei familii întregi de epitete și astfel luăm cunoștință de sfera *regentului* care ne apare ca o sumă de disponibilități. Ideea de constelație ori familie de epitete subsumate *regentului* constituie aici cheia înțelegerii problemei.

Al doilea tip de epitete, consemnabil după părerea noastră din punctul de vedere al *regenților*, are funcție *generalizatoare*. Ideea de constelație nu intră în discuție. Epitetul generalizator recunoaște *regentului* o singură însușire pe care nu o consideră individuală, accidentală, dictată de circumstanțele vorbirii ori ale poetizării, ci specifică și esențială. Este un mod convențional de a constrînge *regentul* să se epuizeze printr-un singur epitet, chiar dacă în mod real, adică pe plan extrapoetic, concretizează o gamă mai largă de disponibilități.

Primul tip de epitete poate fi ilustrat prin regenții *fecior* și *fată*, celălalt prin *moșneag*. Trebuie să se observe că ambele serii de regenți sînt dispuse funcțional, fapt ce rezultă din ideea general-acceptată în mediile tradiționale potrivit căreia băiatul este *frumos*, iar moșneagul (în vorbirea curentă s-a impus epitetul *bătrîn*, avînd la rîndul său funcție de *regent*) *înțelept*. Există o întreagă literatură paremiologică destinată să instituționalizeze asemenea distincție. Dar în vreme ce sfera *regentului* moșneag (respectiv bătrîn), dacă nu ținem seama de formele literarizate, se epuizează doar printr-un singur epitet, *înțelept*, celălalt *frumos*, dispune de o mare varietate de termeni.

Ne propunem să abordăm, într-o primă fază a discuţiilor, categoria *regenţilor* şi apoi familia de epitete subsumată, invers faţă de poeticile tradiţionale. Se lămuresc raporturile exacte dintre termeni, sferele de influenţă ca şi semnificaţiile estetice generale, uneori filozofice pe care le implică. Epitetul *bătrîn* devenit *regent* nu comportă discuţii speciale. Generalizatorul *înţelept* este destinat să ni-l lămurească şi în acelaşi timp să ne convingă de aderenţa lui la un *context-matcă* propriu. În exemplul : „Însă un boier bătrîn zise să treacă şi oamenii curţii" [1], sau în altul : „Argatul cel bătrîn mergea înainte şi punea la rînduială tot ce trebuia să facă" [2], adjectivul *bătrîn* este absolut necesar în exprimare pentru a indica autoritatea de care se bucură personajele. Posedînd o anume experienţă de viaţă, bătrînii se pot pronunţa în împrejurări dificile. La naşterea unui copil povestitorul popular afirmă : „Toată împărăţia se făIea că o să aibă un împărat înţelept şi procopsit ca Solomon împăratul" [3]. În acest caz se priveşte, evident, în perspectivă, relaţia firească fiind împărat (bătrîn) — înţelept. Dacă pe aceeaşi pagină descoperim propoziţia „... tatăl tău de aici înainte e bătrîn şi o să te ridicăm pe tine în scaun ...", datele problemei rămîn neschimbate din motivele semnalate.

În concepţia tradiţională împăratul este prin definiţie înţelept, fapt dictat de funcţia sa de conducător. Este ştiut că în momentul cînd eroul de basm se înscăunează, îşi pierde automat atribuţiile specifice lui Făt-Frumos, întrucît intră în alt ciclu de viaţă. Aici nu vîrsta contează, ci funcţia nouă a personajului, de unde şi necesitatea stabilirii unor epitete emblematice (Veselovski ar spune tautologice) care să instituţionalizeze mai categoric atribuţiile eroului : „prea înălţate împărate", „prea cinstite împărate", „luminate împărate". Dovada că epitetele sînt atribuite după criterii funcţionale o face forma

[1] P. Ispirescu, *Basmele românilor, Ghicitori şi proverburi* cu o introducere de D.B.P. Hasdeu, Adunate din gura poporului, scrise şi date la lumină de un culegător-tipograf, Bucureşti, Tipografia laboratorilor români, 1872, pp. 23—24.
[2] P. Ispirescu, op. cit., p. 52.
[3] Ibidem, p. 3.

emblematică destinată împărătesei. Dacă împăratul este înţelept *(luminat, cinstit, cumpătat* şi rareori *viteaz),* ea trebuie să fie frumoasă : „Acesta, văzînd pe împărăteasa cea frumoasă se aprinse de dragoste pentru dînsa" [1]. Sau şi mai explicit în exemplele : „Să trăieşti mulţi ani, prea frumoasă împărăteasă" [2] ; „Nu, prea frumoasă împărăteasă, n-am păţit nimic" [3] ; „Prea frumoasă împărăteasă, răspunse baba..." [4]. Tomasevski le numeşte „epitete constante", gîndindu-se la asocieri consacrate, de tipul : „arcaşul Apollo" sau „Achile cel iute de picior".

Basmul impune anumite convenţii care infirmă pe altele, fără ca prin aceasta gîndirea tradiţională să fie afectată. De pildă, împărăteasa se bucură de privilegiul unei excepţii interesante. Chiar dacă îmbătrîneşte, ideea de frumuseţe persistă (adesea rămîne totdeauna tînără), întrucît reprezintă un model pentru colectivitatea întreagă. Fiind vorba de un model, omul acceptă convenţia chiar dacă şi-a însuşit totodată principiul, de asemenea îndătinat, după care bătrîneţea nu se împacă cu conceptul de frumuseţe, potrivit sentinţei : „Babă frumoasă şi copil cuminte nu s-au văzut". Tema fetei isteţe pare să contrazică afirmaţiile făcute, datorită epitetului moral pe care îl solicită. În realitate este vorba de un strat cultural mai nou, propriu naraţiunilor nuvelizate. La fel stau lucrurile şi în exemplul : „cînd îl văzu aşa tînăr, blînd şi cu statura voinicească..." [5], unde *blînd* a fost introdus din nevoia de a completa trăsăturile de portret ale eroului, în perspectiva unui mod oarecum modernizat de gîndire.

La prima vedere *frumos* se comportă asemenea lui *înţelept,* adică pare să aibă funcţie generalizatoare. In acest caz, pornind de la *regenţi,* relaţiile ar trebui să fie pe de o parte *băiat-tînăr-frumos,* pe de alta *moşneag-bătrîn-înţelept.* În realitate, *tînăr* şi *frumos,* deopotrivă condiţionate de ideea de băiat (ori fată), se asociază şi

[1] Ibidem, p. 128.
[2] Ibidem, p. 129.
[3] Ibidem, p. 130.
[4] Ibidem.
[5] Ibidem, p. 83.

cu alte epitete avînd funcţii similare (tautologice) sau diferenţiate, în scopul definirii regentului. Astfel se justifică epitetele particularizante, alături de celelalte citate, *mîndru, voinic, viteaz, înalt*. Oricare dintre ele ar fi invocat într-o formă de limbaj, colocvial sau figurat cu intenţie poematică, vizează direct şi fără nici un echivoc regentul *tînăr*. De asemenea, orice combinaţie de epitete din sfera *regentului tînăr* este posibilă în versuri ori în proză, ceea ce dovedeşte gradul lor înalt de familiaritate, unitatea „constelaţiei". Spre exemplu *tînăr* apare în asociere cu *mîndru*, ideea de frumuseţe fiind categoric implicată :

„Fost-am, fost un crăişor
Tinerel mîndru *fecior*" [1].

Uneori sinonimia dintre *mîndru* şi *frumos* este şocantă : „Făt-Frumos era atîta de *mîndru* şi strălucitor încît la soare te puteai uita dar la el ba" [2]. Acelaşi sens îl poate prelua epitetul *viteaz*, subsumat de asemenea regentului *tînăr* :

„Cine-i tînăr şi viteaz
Bujori poartă pe obraz" [3].

Sfera semantică a regentului *tînăr* poate fi amplificată prin asocierea epitetului *voinic*, cuvînt adesea diminutivizat :

„Sub tufe de clocotel
Zace-un tînăr voinicel
Cu mîndruţa după el" [4].

Dacă în acest exemplu *tînăr* are rol de *regent*, substituind cuvîntul *băiat*, în altul funcţiile se pot inversa :

„Voinicel *tras prin inel,*
Mult e mîndru *tinerel*" [5].

iar situaţia este generală, cu excepţia epitetului *înalt* de unde rezultă, în mod concret, că interesul artistului anonim a mers către formele figurate morale. Adjectivul *frumos* care pare să contrazică legea se substantivizează în onomasticul caracterologic *Făt-Frumos*. Prin urmare,

[1] Alecsandri, op. cit., p. 37.
[2] P. Ispirescu, op. cit., p. 31.
[3] V. Alecsandri, op. cit., p. 285.
[4] Ibidem, p. 37.
[5] Ibidem, p. 23.

substantivizarea epitetului creează acestuia posibilitatea de a-şi însuşi funcţia de *regent*. Faptul se explică prin circulaţia foarte largă a termenilor, deveniţi deosebit de familiari în conştiinţa mediilor etnografice. Este una dintre situaţiile cînd forma devine stabilă şi totodată activă, comportîndu-se asemenea oricărui *mod* discutat la un capitol anterior. Ideea la care putem ajunge pe calea demonstraţiei ar fi că forma se dovedeşte capabilă să creeze o altă formă. Un epitet subsumat *regentului* îl poate substitui ca funcţie, dar, în acelaşi timp, prin substantivizare îşi pierde fizionomia tropică iniţială, devenind metaforă. O schimbare pe planul categoriilor gramaticale (adjectiv>substantiv) poate determina în mod necesar una de natură tropică (epitet>metaforă). Iată cîteva exemple :

„Crai nou se iveşte sus,
Mîndrul *trage din lopată*
Trece Dunărea îndată" [1].

Altul similar pentru fată :

„Colo gios pe lîngă Tisă
Trece mîndra *cam descinsă*" [2].

În ambele cazuri *mîndrul, mîndra* sînt metafore deşi în contexte similare pot fi epitete. Iată exemplul :

„Fosta-i, bade, om voinic
Ş-ai rămas om de nimic" [3].

cuvîntul *voinic* este epitet. În altă parte :

„Tu eşti mîndră *la privit*
Eu voinic, *bun de iubit*",

valoarea tropică a termenilor *mîndră* şi *voinic* este atît de precară încît oricînd pot adera din punct de vedere poetic, la metaforă, iar gramatical la substantivizare.

Problema care se pune este dacă substituirile, adică posibila situare a epitetului *mîndru*, spre exemplu, în locul epitetului *frumos*, se bazează totuşi sau nu pe sinonimie perfectă. În acest caz epitetele în discuţie ar fi

[1] Ibidem, p. 37.
[2] Ibidem, p. 36.
[3] A. Veselovski, *Din istoria epitetului*, în vol. *Poetică şi stilistică. Orientări moderne*, ed. cit., p. 29.

generalizante, iar criteriul funcționalității și al sferelor de semnificație nu ar mai intra în discuție. Deocamdată, sigur ni se pare faptul că portretele eroului nu sînt desemnate cu aceiași termeni în toate speciile folclorice. De aici o primă tendință de evitare a sinonimiei, deși aceasta nu se realizează niciodată total. De aceea credem că A. Veselovski nu avea dreptate cînd afirma că „formulele mîndrețe de fecior voinic („dorobnîi dobrîi maladeț") din folclorul rus și Făt-Frumos = „formosus", din poezia populară românească sînt expresia a două generalizări distincte". Citîndu-l pe Allen care aplica, foarte îndrăzneț pentru vremea aceea, o teză spenceriană la literatura „cultă", pentru a arăta că atît primitivii, copiii, ca și poeții moderni dovedesc „aceeași înclinație" în perceperea culorilor, A. Veselovski, autorul unuia dintre cele mai bune studii despre epitet din cîte se cunosc în bibliografia de specialitate, afirmă categoric: „problema particularităților naționale ale impresiilor estetice la fiecare popor în parte se impune de la sine". Ideea este exactă dar nu și exemplificările. Autorul a avut în vedere numai bîlina. Dacă ar fi cunoscut folclorul românesc, ar fi constatat preponderența epitetului *voinic* (asociat cu *viteaz*), în cîntecul epic, spre deosebire de frecvența evident accentuată a termenului *frumos* din lirică. Basmul și colinda, din necesități funcționale specifice, cultivă deopotrivă ambele forme poetice. Atît în bîline cît și în cîntecul epic bătrînesc, voinicul se comportă ca un erou eliberator. El se angajează în aventuri senzaționale pentru a-și crea un renume și o istorie proprie. De aici caracterul pur aventurier al vieții sale fără vîrstă, pretext pentru întîmplări neobișnuite, menite să deștepte admirație printre membrii colectivității arhaice. Pe planul idealității, eroismul voinicului devine un model de frumusețe morală. Artistul popular inventează o întîmplare pentru a ne convinge de voinicia eroului, de spiritul lui aventurier, respectînd un anume statut al comportamentului general acceptat de legile epicului:

„Sus, pe Cerna-n sus,
Mulți voinici s-au dus.
Dar cîți mi s-au dus

Toți mi s-au răpus.
Dintr-atîți voinici,
Din cinci mii ori cinci,
Iovan Iorgovan,
Fecior de Rîmlean,
Frumos se gătia,
Bine se-narma
Și singur pleca
Pentru vînătoare,
Pentru-nsurătoare" [1].

Tematica este voinicească dar și matrimonială. Cîntărețul preferă epitetul *voinic* și nu *frumos*, așa cum ne-am fi așteptat după afirmația lui Veselovski. Explicația stă în faptul că în cîntecele foarte vechi de tipul Iovan Iorgovan ori Gruia, însăși tema însurătorii este de natură voinicească, angajînd o aventură spectaculoasă. De aici ambiguitatea primelor versuri din exemplul citat. Enigma pare să se dezlege în pasajul: *Dar ce-mi tot vîna / Și ce-mi căuta? / Fata sălbatecă, / Mîndră și voinică"* [2], unde „Fata sălbatecă" nu este definită cu epitetul frumos, tocmai pentru că și din punctul ei de vedere însurătoarea era condiționată de aventura eroică. Regimul epicului (baladesc, deoarece în basm lucrurile se schimbă), își permite să introducă modificări în perspectiva acțiunii voinicești. Într-o variantă a cîntecului Iovan Iorgovan, fata cea mică este „mai sălbatecă". Transpare astfel o concepție arhaică în privința ideii de frumusețe, subsumată gîndirii voinicești. În altă parte, *Trei lebede*, a treia dintre surori, este „mai voinică" deși ne-am aștepta, potrivit liricii, colindei, basmului sau chiar cîntecului epic mai nou, să i se atribuie alt epitet. *Voinic* însă se justifică în acest context din motivele semnalate în legătură cu fata sălbatecă:

„Atunci lebăda cea mică
Că de-i mică-i mai voinică,
Vreme multă nu pierdea.

---

[1] G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, București, 1885, p. 419.
[2] Ibidem, p. 415.

Și din gură le grăia :
— Feți-frumoși și trei coconi,
Feți-frumoși, feciori de domni" [1].

Dacă există o tematică a aratului voinicesc, specifică fiind bîlina rusă, mai ales cîntecele despre Volga și Micula, putem vorbi și de una a peițitului voinicesc, unde protagonista aderă la un model de frumusețe subsumat epicului, ca în toată balada voinicească. Nu putem deci aplica criterii etnice în înțelegerea tuturor elementelor de poetică, deoarece, în multe cazuri, mai ales cînd ne referim la cultura primitivă, experiența artistică depinde de una general-umană mai largă.

În epica mai nouă tematica și categoriile de protagoniști se redistribuie, faptul fiind dictat de etica eroului eliberator care operează în medii istoricizate. Vom remarca interesul artistului pentru ținuta epică, deci pentru epitetul *voinic*, fără să-i scape totodată înfățișarea fizică, în accepțiunea modernizată a folclorului. Avem prilejul să constatăm cu mai multă precizie că epitetul *voinic* îl implică și pe *frumos*, ceea ce decurge nu numai din comportament dar și din indicații concrete. Chiar și într-un cîntec fantastic, *Balaurul*, din colecția lui G. Dem. Teodorescu, versurile : *„Voinic tinerel / Nalt și subțirel"*, apar în chip de formulă mediană. Dacă epitetul *tînăr* este comun conceptelor *voinic* și *frumos*, ca o condiție a amîndurora, *nalt* și *subțirel* aparțin de obicei celui din urmă.

Există apoi o ținută vestimentară specifică, destinată să asigure voinicului o înfățișare mîndră și fastuoasă. Reprezentativ ni se pare un pasaj din *Iovan Iorgovan* pe care l-am citat deja sau altul din *Corbea :*

„Dar știi, Doamne, au nu știi
Că e roșul învățat
Și-l încalec vitejește
Și purtînd haine domnești ?" [2].

Sau în altă variantă în care domnitorul este pus într-o situație ridicolă, asemenea lui Ștefăniță din *Miul haiducul :*

[1] Ibidem, p. 422.
[2] Ibidem, p. 530.

„Dar știi, Doamne, au nu știi
Cînd pe roșu-ncălecam
Ce fel de haine purtam ?
Pe roșu, Doamne, puneam
Ast cioltar tot de argint,
Lat și lung pînă-n pămînt,
Ș-astă pernă tescuită,
Cu pietre scumpe-mbîcsită,
Și m-armam
Soldățește
Și mă-mbracam chip domnește.
Roșul că mă cunoștea,
Roșul singur se pleca.
Ștefan-vodă, d-auzea
Și mai mult se-nfierbînta,
Și mai mult la cal poftea.
Hainele
Că-și dezbrăca,
Armele că mi-și scotea
Și lui Corbea le-arunca :
— Ci-ncalecă, îi zicea" [1].

Faima voinicului constituie o temă foarte frecventă, artistul dezvoltînd-o de obicei la începutul compozițiilor pentru a șoca lectorul ori auditoriul, prin atributele excepționale, demne de invidiat. Este totodată un pretext ideal de a introduce în scenă adversarii eroului :

„Savai, fete selinence,
Savai, fete brăilence
Neveste ialomițence,
Care pînzele nălbiți
Și de pietre le trîntiți,
Cîmpurile-mpodobiți,
N-ați văzut p-un căpitan
Puișor de ortoman,
Pe Stanislav viteazul
Pe Stanislav voinicul" [2].

[1] Ibidem, p. 524.
[2] Ibidem, p. 563.

Şocantă ni se pare apoi monumentalizarea înfăţişării fizice a eroului, prilej pentru realizarea unor portrete specifice cîntecului epic, aşa cum am constatat în cazul lui Iovan Iorgovan. Este un mod de a sublinia existenţa unei conduite tipic voinicești, a unui mod de viaţă instituţionalizat şi cunoscut de întreaga obşte :

„Am avut de căpitan,
Pe viteazul de Vîlcan,
Puişor de ortoman,
Om de treabă şi chipos,
Copt la minte, copt la os,
Cu mustaţa-n barbaric
Cum stă bine la voinic,
Cu chică
Pletită-n coadă.
Cu barbă
Ce-n brîu o-nnoadă“ [1].

Sau următorul portret al lui Toma Alimoş :

„Pe cîmpia verde-ntinsă
Şi de cetine coprinsă
Şede Toma Alimoş
Haiduc din Ţara de jos,
Nalt la stat
Mare la sfat
Şi viteaz cum n-a mai stat“ [2].

Vestimentaţia fastuoasă, faima eroului, idealizarea sau monumentalizarea trăsăturilor fizice constituie dovezi suplimentare că ideea de frumuseţe este subordonată modului de viaţă voinicesc, întrucît artistul popular a căutat să pună de acord diferitele însuşiri ale eroului. Cît priveşte colecţia Alecsandri, de la care am pornit în discuţiile de faţă, poate fi reţinută, desigur, aceeaşi predilecţie pentru epitetul *voinic* care şi-a găsit în cîntecele epice un fel de *context-matcă*. Cu atît mai mult substantivizarea epitetului întăreşte afirmaţia. Iată cîteva exemple concludente : „Fecioraş cu mintea crudă / Şi bărbaţi voinici de trudă“ (p. 55) ; „Mihu cel voinic / Cu

[1] Ibidem, p. 552.
[2] Ibidem, p. 581.

degetul mic“ (p. 90—91) ; „Tot pe culmea din Muncel / La haiducul voinicel“ (p. 68) ; „Păunaşul codrilor / Voinicul voinicilor“ (p. 44) ; „Voi vitejilor / Horaminilor“ (p. 85) ; „Ş-am ucis pe frate-tău / Viteaz mare ca un leu“ (p. 100). Sau la Ispirescu : „ . . . atîţia oameni voinici au păzit, şi n-au făcut nici o ispravă“ (p. 33) ; „. . . el înţelese că omul care doarme trebuie să fie vr-un mare voinic“ (p. 133) ; „Puii, cum văzură, îi mulţumi şi-i ziseră : vino încoa, omule viteaz, să te ascundem aici“ (p. 42) ; „Era vînător meşter şi viteaz“ etc.

Basmul şi colinda nu au recurs la diferenţierea semantică a epitetelor *voinic* şi frumos, cum a făcut-o balada la începuturile sale. Avem în vedere basmul fantastic şi colinda de fecior. Personajele trebuie să facă faţă încercărilor grele ca probe de iniţiere. Cum căsătoria este permanent implicată, ambele epitete se justifică în mod necesar. Aşa se explică unele forme emblematice, ca Făt-Frumos (termen care l-a derutat pe Veselovski), „Voinic de plumb“, „Prîslea cel viteaz“ sau, în colinde, unele formule şablonizate prin frecventa lor utilizare : „Cest tînăr voinicu“, „Măi Ion bun voinic“, „Tot Ion Făt-Frumos“, „Gheorghe — ăl voinic“ etc.

La rîndul său epitetul *mîndru* (deşi este atît de consubstanţial cu *frumos* şi chiar cu *voinic*, încît le substituie în textele poetice), deseori reuşeşte să schiţeze sensuri particulare în aceeaşi familie de termeni. Să pornim de la un pasaj din Iovan Iorgovan. Faptul că avem în vedere tot epica nu infirmă discuţiile privitoare la preponderenţa epitetului *voinic*. De data aceasta ne referim la personajul feminin, conceput în perspectiva unui model „modernizat“ de frumuseţe, eliberat de tutela conceptului *voinic*, deşi ambele moduri de reprezentare se găsesc în compoziţia cîntecului în discuţie :

„Sora cea mai mare
Dulce-n sărutare,
Mîndra Garofină
Floare din grădină ;
Sora mijlocie
Leliţa Mărie
Plină-i de trufie
Cu a sale gene,

Ochișori, sprîncene,
Că de-i cauți în ochi,
Mori ca de diochi ;
Sora cea mai mică,
Ca ș-o porumbică,
Ana Ghiordănel,
Nume frumușel,
Le-ntrecea pe toate ;
Ea e stea de noapte,
Luceafăr din zori,
Floarea florilor" [1].

Cele trei fete sînt individualizate portretistic, artistul anonim operînd cu formule de limbaj consacrate. Primele două portrete cuprind atribute care merită reținute pentru discuția de față. În concepția tradițională, *mîndria, trufia, fudulia* aparțin codului frumuseții. După cum Vîlcan înțelege să se poarte într-un anume fel, deoarece așa „stă bine la voinic", și fata ori feciorul cred că trebuie să-și afirme ostentativ unele calități, să facă anumite gesturi, să se preocupe de vestimentație, în virtutea unei concepții îndătinate despre frumos. În acest sens descoperim mărturii utile într-o lucrare consacrată problemei. Spicuim cîteva răspunsuri formulate de săteni : „Cînd ești tînără te gătești să nu fie alta mai bine gătită, cînd ești bătrînă, mergi cum se întîmplă", „După ce au copchii, nu le mai trebuie fudulie, nu le mai trebuie joc că au destul în brațe", „E frumos ce n-au ceilalți", „Eu aș fi vrut să-mi iau sandale la Ispas, să nu mai fie alta ca mine" [2].

Nu trebuie neglijată nici opinia contrară care dezaprobă anumite înclinații caracterologice considerate dăunătoare. Ne-o dovedesc snoavele, cîntecele satirice dar și sentințele de tipul : „Nu-i frumos cine se ține, ci-i frumos cui îi stă bine". Sau : „Dumnezeu celor mîndri se pune împotrivă". În lumina acestor principii este pedepsită fata trufașă din basme. Dar gîndirea populară nu este deloc rigidă. Ea știe să creeze *contexte-matcă* pentru a justifica sau infirma unele concepte în funcție

[1] *Balade populare românești*, I, Ibidem, p. 311—312.
[2] Al. Dima, *Opinii despre frumos*, în vol. *Arta populară și relațiile ei*, București, „Minerva", p. 180—202.

de rolul lor social. Atîta vreme cît mîndria, fudulia, podoaba sînt arborate temporar și în fața tinereții, ele pot fi acceptate ca forme de manifestare ale frumosului. Dincolo de această fază, totul se transformă în ridicol intrînd în vigoare sentințele citate. Însuși Corbea, cînd propune domnitorului cu deplină încredere de sine condițiile cunoscute, uzează de un cod al onoarei cavalerești care „îi stă bine".

În lirica erotică raportul dintre epitetele *voinic* și *frumos* se inversează față de epică, în sensul că primul este implicat, iar al doilea exprimat în mod insistent, faptul fiind dictat de funcția nouă a termenilor. Totuși poetul nu ezită să folosească uneori cuvîntul *voinic* și încă în formă substantivizată, contextul compoziției obligîndu-l să adere la ideea de frumos. Curiozitatea este că tocmai *frumos*, care predomină în mod firesc în lirica erotică, rămîne cu valoare de epitet, în timp ce se subtantivizează (deci capătă funcție de *regent*) termenul *mîndru*, convingînd din nou de înrudirile dintre aceste două forme poetice. Faptul poate fi urmărit și pe alt plan. Pentru a lua act de valoarea epitetului *voinic* (adesea cu rol de *regent*) se impune cu necesitate aventura eroică, pe cînd celelalte două, *frumos* și *mîndru*, se concretizează prin elemente ale portretului fizic. Exceptînd construcțiile literarizate poetul se vede nevoit, în legătură cu ultimele exemple, să inventeze relații de asemănare între ființa umană și mediul înconjurător. Epitetul apelează la comparații. În felul acesta constatăm că portretele indicate prin *mîndru* și *frumos* sînt destinate contemplației, ca orice formă peisagistică, pe cînd *voinic* se dezvăluie indirect prin intermediul narațiunii :

„De-ar fi fete ca mîndra,
Nu mi-ar trebui luna,
Nici luna, nici stelele,
C-ar lumina fetele" [1]

Sau :

„Multe stele sînt pe cer,
Care toate-n ziuă pier ;
Și mai mari și luminoase,

[1] L. Blaga, op. cit., p. 67.

Nu-s ca mîndra de frumoase ;
C-așa merge de frumos,
Gîndești că scrie pe jos" [1]

Exemplele au mai fost citate o dată cu prilejul studierii comparației, dar atunci încă nu observam că formele tropice pot fi atît de solidare încît una și aceeași compoziție concretizează o veritabilă artă poetică în miniatură.

Regentul *fată*, pe lîngă epitetele deja analizate *tînăr, frumos, mîndru,* (cu excepția *voinic)* solicită și altele proprii : *dulce, gingaș, dalb.* Alecsandri le folosește pe toate, dar cu tendința evidentă de a realiza efecte ornamentale. Asemenea epitete (la care se adaugă, îndeosebi în textele lirice din colecția de poezii populare din 1866, *sfînt, duios),* apar frecvent și în creația proprie, ca la întreaga generație romantică, așa cum a demonstrat un cercetător [2], încît putem surprinde un alt aspect al intervențiilor poetului în folclor. Dar nu mai puțin adevărat este că însăși creația populară are predilecție pentru aglomerarea de forme tropice. De aceea ne vine adesea foarte greu să discernem cu exactitate lucrurile, în cazul colecției lui Alecsandri, atunci cînd vorbim de elemente stilistice „îndreptate". Totuși, în exemplul următor surprindem slăbiciunea autorului pentru cumularea versurilor într-o manieră exagerată :

„O dalbă de fată
Albă, goală toată,
Vie și frumoasă,
Dulce, răcoroasă,
Cu păr aurit" [3].

Important este că a intuit, în spirit autentic popular, ordonarea unor elemente formale în raport cu *regentul,* destinate să idealizeze portretul în perspectiva frumosului, așa cum se poate constata și în legătură cu Ana Ghiordănel. Primul vers a circulat în oralitate, Eminescu selectîndu-l ca prototip pentru „O prea frumoasă fată". Epitetele *dalb, frumos* și *dulce* sînt în perfectă concordanță cu modelul popular de frumusețe feminină și nu trebuie considerate neapărat tautologice, mai ales primele două, cum înclină Veselovski [1]. Cînd spunem „fată frumoasă" recunoaștem o realitate obișnuită, comună în perspectiva sentinței „Nu-i frumos ce e frumos, ci-i frumos ce-mi place mie". În acest caz, conceptul devine foarte accesibil și supus fluctuației subiectivității. Dar cînd adăugăm „dalb", realizăm un tip de model idealizat, ceea ce nu reușește epitetul „frumos" să o facă luat separat. „Dalbe frumusețe" se integrează într-o serie de construcții tipice cu funcție idealizantă : „dalbe bătrînețe" pentru a sublinia existența vîrstei sublime, patronată de înțelepciune, „florile dalbe" cu valoare ritualică, „dalba viață" în opoziție cu „neagra moarte" în cîntecele funerare. Epitetele *dalb* și *alb,* cel puțin în context, nu sînt sinonime, deși situarea lor atît de apropiată poate fi supărătoare la o cercetare mai critică. *Albă,* ca și „goală toată", precizează situația fetei închisă în stîncă, neatinsă de soare. Există motive folclorice care poetizează frumusețea enigmatică a florilor, fetelor, poamelor, tăinuite de umbra adîncă a pomilor, sub ramurile ocrotitoare ale copacilor.

Ultimul vers este de asemenea în consonanță cu celelalte discutate, mai ales cu al doilea, întrucît artistul anonim folosește culorile primare (pielea albă „ca hîrtia", „părul de aur" („ce-mi ajunge la călcîie", scrie Eminescu), cu aceeași intenție de idealizare. Autorul *Mioriței* procedează la fel în realizarea portretului ciobănașului :*„Fețișoara lui / Spuma laptelui ; / Mustețioara lui / Spicul grîului ; / Perișorul lui / Peana corbului ; / Ochișorii lui / Mura cîmpului / . . .".*

Dulce face parte din categoria epitetelor rare, folosite, cum se știe, de Eminescu, dar de care artistul popular nu a fost străin. Exemplul din Alecsandri nu constituie un caz unic. Depășind spera modelului de frumusețe, și-a stabilit alte *contexte-matcă* de natură literarizată *(„doină, doină / cîntec dulce" ; „Pe brațe-mi să mi te culci / Să facem dragoste dulci" ; „Graiul dulce de muiere / Varsă-n suflet mîngîiere"* etc.

---

[1] Ibidem, p. 137.

[2] Gh. Chivu, *Epitetul în opera scriitorilor romantici români,* în vol. *Studii de limbă literară și filologie,* III, București, Editura Academiei, 1974, p. 947.

[3] Vasile Alecsandri, op. cit., p. 19.

[1] *Poetică și stilistică. Orientări moderne,* ed. cit., p. 26.

Vie și *răcoroasă* nu au explicație în poezie. Primul a fost introdus poate de Alecsandri pentru a-și lămuri cititorii că fata era în viață, deși Iorgovan o descoperă închisă în stîncă, „la umbra adîncă", „și răcoroasă". În orice caz precizarea aparține culegătorului, nefiind cunoscută în variantele orale.

Forma orală, *moșneag bătrîn,* destinată să amuze prin caracterul ei tautologic este un exemplu de evoluție firească în realizarea stabilității formale. Tautologia s-a dovedit necesară, iar omul din mediul etnografic o folosește fără a fi conștient de aceasta și fără a avea în vedere sensul peiorativ al primului termen. După același model ar fi trebuit să se producă și alte construcții tautologice, „băiat tînăr", „fată frumoasă". Ele apar într-adevăr sporadic în vorbirea orală și poetică. Dar nu s-a ajuns la stabilitate formală, deoarece, în asemenea asociații de termeni *tînăr,* dar mai ales *frumos,* nu au reușit să se impună ca *regenți,* asemenea lui „bătrîn". Faptul se explică și prin familiile de epitete cu o largă sferă semantică, unitară, distinctă de care dispun *regenții băiat* și *fată.*

Delimitînd grupurile lexicale subsumate *regenților* reușim să punem în discuție și o problemă de estetică și anume concepția populară despre frumusețea umană. Dacă inversăm metoda de lucru și abordăm întîi epitetele deja catalogate, descoperim *regenți* înrudiți cu băiat-fată. Stabilim și din acest punct de vedere o familie distinctă de concepte. Simplificînd lucrurile, nu ne rămîne decît să ne întrebăm cui mai adresează artistul popular și în ce împrejurări, epitetele *frumos, mîndru, dulce,* etc.

În colecția Alecsandri epitetul *frumos* se află integrat în astfel de exemple : *„Hai, murgule, hai / Pe coastă de plai / Lasă poiana grasă, / Dumbrava frumoasă / Cu iarbă-nverzită / Cu flori înflorită" ; „La un plai frumos".* Același cuvînt la Ispirescu : „... lui nu-i venea la socoteală să vadă livezile cele frumoase ale ielelor" ; „... unde erau cei mai frumoși armăsari din toată împărăția" ; „... dete de o cîmpie frumoasă pe de o parte cu iarbă înflorită" ; „... am văzut roade foarte frumoase în pomul din fundul grădinii" ; „Toată lumea se mira de frumusețea acelei păsări care era cu mii de mii de culori" ;

„... și dacă trecu de hotarele împărăției tatălui său stete să conăcească într-o dumbravă frumoasă" ; „Ajunseră într-o poiană verde și frumoasă cu fel de fel de floricele" ; „Se făcea că eram pe o cîmpie frumoasă și plină de flori".

Pentru *mîndru :* „Giur pe mîndrul soare" ; „Îmbla, frate, mîndru soare" ; „Fiecare floare era cu deosebire de mîndră și c-un miros dulce care te îmbăta". Și mai departe : *„Alelei ! murguleț mic / Alei ! murgul meu voinic" ; „Murg voinic și pintenog / Care paște busuioc" ; „De-s român, sînt frate bun / C-orice cal viteaz nebun"* etc. Termenii cu funcții de regenți sînt : *dumbravă, plai, livadă, cîmpie, roade, pasăre, poiană, soare, floare, cal,* Dacă am fi consultat și alte colecții lista s-ar fi îmbogățit cu siguranță. Nu am avut prilejul să consemnăm în aceeași ordine de idei substantivele : *codru, munte, lună, stele, rîu, casă, masă,* (ultimele două atît de frecvente în cîntecul epic de curte feudală sau în colinde), etc.

Dar și din exemplele care ne-au stat la îndemînă este suficient să constatăm că întreaga serie de forme sînt reprezentări ale mediului natural și cosmic. Știm deja din studiul comparației că omul arhaic are mereu tendința, în exercițiile poetice, să stabilească relații de asemănare cu elementele imediat apropiate, din dorința de umanizare. Faptul că în creația artistică procedează selectiv, preferînd imaginea tînărului, a cîmpului înflorit, a păsării cu pene colorate, a soarelui mîndru și strălucitor, de obicei direcționate în perspectiva simbolicii formelor înnoitoare, dezvăluie o concepție vitalistă asupra vieții, sistematică și foarte bine structurată. Astfel, în momentul în care am încercat să stabilim familia de *regenți* în care se integrează grupul lexical *băiat-fată* și anume *plai, cîmpie, floare, pasăre, soare,* am depășit înșeși preocupările estetice și am abordat specificul gîndirii tradiționale, surprinse în întreaga amploare a formelor sale de manifestare. Aici poate fi marcat un punct de plecare pentru investigații care țin de competența etnografului, mitologului sau filozofului. Constatări asemănătoare făceam și în privința comparației cînd stabileam familiile de termeni corelativi.

Desigur, *băiat* (tînăr) și *cîmp* (tînăr) constituie categorii principale de *regenți* în sistemul poeticii folclorice.

Dată fiind importanța lor pentru gîndirea tradițională, angajează familii numeroase de epitete, destinate să definească o anumită serie de probleme. Este firesc să descoperim și alte tipuri de *regenți* care păstrează afinități cu cei semnalați, după caz, sau definesc sectoare proprii de fenomene în perspectiva aceleiași concepții populare. Dar ni se pare util să ținem seamă de faptul că același *regent,* familiarizîndu-se cu un *context-matcă* și însușindu-și statutul de *mod,* adică de formă activă, poate apela la elemente sinonime pentru nuanțarea stării poetice sau se dovedește dinamic în anumite sectoare ale folclorului, ca în altă parte să se păstreze pe un plan secundar. De pildă *frumos-voinic* își inversează, pe rînd, raporturile în epica eroică baladescă și în lirica erotică. Mai mult decît atît, în cadrul aceleiași specii, cîntecul bătrînesc, cu puține excepții, *voinic* este solicitat de regentul *tînăr* (înțelegîndu-se eroul fără vîrstă, nu ca în basm), pe cînd *frumos* se justifică în relație cu *fată* (Ana Ghiordănel, Ilincuța etc.). De aici o altă lege a *regenților :* distribuirea epitetelor nu numai în funcție de afinități și relații, pentru fixarea sferelor de semnificație, dar și după principiul opoziției, impus de stilul general de gîndire. Ilustrativă ni se pare perechea de epitete *tînăr-bătrîn.*

Aceeași discuție o comportă și *alb-negru.* De obicei lor li se atribuie valoare cromatică, ornamentală, de fapt sensuri literarizate, definite îndeosebi în arta țesăturilor și a zugrăvelii. Acolo s-au pierdut mai repede explicațiile originare, deoarece nu a existat totdeauna narațiunea care să le expliciteze și să le păstreze în memorie. Datorită multitudinilor funcționale, eventual a suprapunerilor de sensuri, termenii apar în situații aparent contradictorii. *Negru* are în anumite locuri același sens pe care ar trebui să-l aibă *alb.* În asemenea cazuri rolul cromatic al cuvîntului nu intră în discuție. În expresia „cal negru", epitetul poate adera la sensul de bază general acceptat, dar în același timp indică și o rasă bună de călărie, de unde și posibila substantivizare. Cînd spunem „păr negru" sîntem dispuși să reconstituim un model de frumusețe umană, în perspectiva gîndirii tradiționale. Expresia s-a stabilit în opoziție cu „păr alb", simbol al bătrîneții și al înțelepciunii, dar și al apropierii de moarte, ceea ce

aparent ar justifica inversarea plasamentului celor două adjective. Substituirea se produce într-adevăr, însă pe alt plan, în construcțiile „negru pămînt" (bocete), „negre întunerici" (Voica), „bubă neagră" (descîntece), aflate în subordinea mitului. Lorenzo Renzi, bazat pe exemple din balade, avea impresia că poporul nostru are predilecție doar pentru culoarea neagră. El cita sentința „Cînd nu sînt ochi negri săruți și albaștri", convins că are de a face „cu o normă care ține de sensibilitatea coloristică" [1]. Să spunem că așa stau lucrurile, deși poate fi susținut și contrariul, citîndu-se altă sentință : „ochi albaștri mai rari, negri și la țigani". Autorul italian afirmă categoric că „nu există decît ochi negri ; părul și buclele sînt blonde, cozile bătrînelor albe" [2]. Iată un mod de a se inventaria elementele poetice, fără încercarea de a fi descoperite condiționările lor care țin de fondul și stilul tradiției. În realitate, adevăratul model de frumusețe privind culoarea ochilor îl descoperim în textul *Mioriței,* numai că aici nu apare nici epitetul *negru,* nici *albastru : „Ochișorii lui / Mura cîmpului".* Poetul a procedat prin selecție. „Mura cîmpului" fiind situată în perspectiva superlativizării, fapt impus de logica portretului mioritic. Idealizarea are ca model și familia de forme construită cu intenții similare : „floarea florilor", „zîna zînelor", „voinicul voinicilor". Modelele cromatice „ochi negri" și „ochi albaștri" aparțin unor straturi culturale mai noi, ca inovații poetice literarizate și elaborate într-o vreme cînd judecata de gust subiectivă permitea abateri de la canonul îndătinat.

Seria de epitete „cromatice" nu trebuie apreciată numai numeric. Desigur, operația statistică are însemnătatea ei, dar ne poate induce în eroare. De regulă, analiza textelor folclorice scoate la iveală epitete cu valoare etnografic-funcțională de tipul *„Perișorul lui / Pana corbului",* cu funcție literarizată sau forme demonetizate gramatical. De aceea Tudor Vianu propunea ca normă în definirea epitetelor capacitatea de sensibilizare a termenilor aflați în ecuație [3]. Este un criteriu subiectiv, dar utilizabil atunci

[1] Lorenzo Renzi, în vol. *Poetică și stilistică,* ed. cit., p. 488.
[2] Ibidem.
[3] Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară,* Ibidem, p. 160—161.

cînd îl asociem cu altele. Prima categorie de forme tropice care conservă sensuri proprii tradiției poate fi exemplificată cu epitete de tipul „puiculiță bălăioară", „dalba veselie", „brațe albe", „dalba frumusețe", „cal negru dobrogean", dar și „plete aurite", întrucît ultima expresie aparține unui model de frumusețe foarte răspîndit în mediile tradiționale. Nu este exclus ca modelul respectiv să-și aibă originea la popoarele nordice și să fi pătruns în alte spații etnografice prin intermediul basmelor din categoria Goldener Märchen (denumire dată „după părul de aur pe care îl capătă eroul"), tipul 314 în clasificarea internațională a lui Aarne — Thompson *(Types of the Folk-Tale)*.

Cînd descoperim la Alecsandri asocierile „negru nor" (în alte colecții apare mai ales ca metaforă a turcilor, a zmeilor), ori „neagră săbiuță", putem avea siguranța că poetul a intuit în ultimul caz gustul și nu notația populară, în sensul că a acordat epitetului funcție simbolică, culoarea neagră fiind semnul unei nenorociri. În altă parte însă, în versul „Fulga, cel cu barba neagră", adjectivul în discuție nu depășește nivelul cromatismului. Așa îl consacră fie vorbirea orală, fie limbajul poetic literarizat, după ce s-a desprins de contextele-matcă tradiționale. Iată cum același epitet, în cuprinsul unei colecții date sau la un anume informator, poate îndeplini funcții diferite, dovadă în plus că analiza poetică bazată numai pe date statistice, cum a procedat Renzi, este unilaterală și adesea riscantă.

Constatări asemănătoare prilejuiește și analiza epitetelor *roșu* ori *verde*. Și într-un caz și în altul, valoarea aceluiași termen variază după context. Între pasajul *„Boier Toma Alimoș / Îi da plosca cu vin roș"* și *„Sîngele pîrîu curgea / Drumul roș că se făcea"*, există diferențe sesizabile de sens. În primul exemplu epitetul *roșu*, subsumat *regentului vin* se înscrie în sfera formelor demonetizate. El indică semnul coloristic existent în mod natural, cu alte cuvinte puterea de sensibilizare este redusă. Tudor Vianu nu l-ar introduce printre epitete, deși aceasta ar însemna o exagerare întrucît pe de o parte ar fi nesocotită cantitatea de informație reală, pe de alta s-ar trece prea ușor cu vederea că tocmai indicația „vin roș" și nu alta,

alb, negru etc., era cerută de forma ceremonioasă a invitației lui Toma Alimoș, așa cum pretinde orice împrejurare similară consacrată de tradiție. În timpurile mai noi, obiceiul a ieșit din uz în multe zone etnografice, ceea ce creează dificultăți în aprecierea formelor tropice. Dacă unele imagini ne apar astăzi decolorate de vreme, „deteriorate", „inexpresive", nu avem dreptul să le privim numai prin perspectiva gustului artistic contemporan, ci și la nivelul limbajului poetic luat în ansamblu. Elementele actuale sînt derivate, însă fenomenul s-a produs după aceleași legi care au generat și formele precedente devenite desuete. Numai dacă ținem seama de această „explozie în lanț", cum o numea un stilistician modern, vom putea aprecia cu mai mult realism valoarea formelor tropice constituite ca *moduri*, funcțiile deținute vremelnic ori pe durată mai lungă în ansamblul limbii.

Celălalt exemplu citat este destinat să șocheze. Regentul *drum* capătă o calitate nouă, o cromatică inexistentă în mod obișnuit. Mai mult decît atît, versurile par să fie construite după o logică foarte liberă. În „Boier, Toma Alimoș / Îi da plosca cu vin roș", subiectul este constrîns să-și însușească o realitate strict delimitată, pe cînd dincolo modalitatea diferă total. Primul vers are la bază o exagerare evidentă, „Sîngele pîrîu curgea", credibilă doar din punct de vedere poetic, ceea ce nu se întîmplă în celălalt caz, care face posibilă asocierea „drumul roș". Este o ilustrare tipică a felului cum se creează relațiile necesare între elementele unei compoziții, cum se pregătesc și se susțin unele pe altele ca structuri unitare.

Dar și „vin roș" și „drumul roș", indiferent de forța lor de sensibilizare, sînt forme poetice literarizate. Impresia de devalorizare sau literarizare (sînt lucruri total diferite) o lasă adjectivul *roșu* și în exemple ca „omul roșu", „împăratul roșu", „capră roșie", întîlnite în basmele lui Ispirescu, sau „bou roșu", din colinde, „grîu roșu" din orații agrare, ori „bubă roșie" din descîntece. Fiecare formă însă, analizată în parte, dezvăluie sensuri mult mai adînci decît par la prima vedere. Valoarea poetică rezultă numai din contextul compoziției, fiind definită înainte de toate de stilul gîndirii tradiționale. Avem din

nou prilejul să vorbim despre elemente poetice subordonate unor funcţii etnografice specifice, din familia de forme de tipul „Perişorul lui / Pana corbului", „dalba veselie", „plete aurite" etc.

Expresia „împăratul roşu" nu poate fi luată, prin urmare, ca o simplă asociere de termeni, chiar dacă aceştia figurează o categorie tropică, deoarece ea are în primul rînd valoare caracterologică, definind, în spiritul basmului, un tip de personaj bine cunoscut prin comportamentul său. De asemenea formele „omul cel roşu", ori „roşcovan", la Ispirescu, au rolul de a plasa personajul în sfera miticului atunci cînd sînt utilizate în proza fantastică. Desigur, în vorbirea obişnuită ele se comportă liniar, după modelul expresiilor „vin roş" ori „capră roşie". În asemenea cazuri nu ne interesează decît precizarea speciei, a „sortimentului", de aceea asocierile de termeni urmăresc indicii cromatici. Aşa cum vinul roşu este inaugural în ceremonialurile de masă mare, laptele de capră roşie are virtuţi terapeutice în concepţia străveche. Culoarea nu mai constituie un indiciu de recunoaştere a speciei, ci un pretext pentru elaborări pe planul fabulosului ca în pasajul „... spuse că a văzut în vis un bătrîn care i-a zis că dacă se va spăla la ochi şi dacă va bea lapte de capră roşie sălbatecă va dobîndi vederea" [1]. Valoarea reală a epitetului apare în evidenţă numai după ce am luat cunoştinţă de calităţile neobişnuite ale animalului. Situaţia poate fi privită şi invers : fabulosul se realizează tocmai datorită indicaţiei cromatice, întrucît *roşul* este prin definiţie semnul unei autorităţi mitice binevoitoare. Dacă în descîntecele de „bubă rea" epitetul în discuţie suferă o spectaculoasă răsturnare de funcţie, se apelează la alte autorităţi din ierarhia mitică pentru realizarea efectelor terapeutice.

Pentru adjectivul *verde* ca epitet putem constata aceeaşi diversificare funcţională. Pe de o parte el îşi păstrează stabilitatea în *contexte-matcă* tradiţionale, ca în formula „frunză verde", pe de alta aderă la statutul regenţilor, întegrîndu-se în familia mai largă de epitete opozante *tînăr-bătrîn, alb-negru* şi definind laolaltă un

[1] P. Ispirescu, op. cit., p. 28.

mare sistem de concepte estetico-filozofice. Afirmaţia se bazează pe faptul că şi *verde* face parte din familia de epitete substituibile ori înrudite, după caz, cu *frumos* ori *mîndru*, potrivit concepţiei populare de esenţă vitalistă după care anotimpul preferat este primăvara, cînd codrul şi cîmpul sînt *frumoase*. Ispirescu, de pildă, consemnează : „Ajunseră într-o poiană verde şi frumoasă cu fel de fel de floricele". Ori la Alecsandri :

„Hai, murgule, hai,
Pe coastă de plai,
Lasă poiana grasă
Dumbrava frumoasă
Cu iarbă-nverzită,
Cu flori înflorită" [1]

Corelaţia dintre epitetele *verde* şi *frumos* se păstrează şi pe cale indirectă. Decorul natural, bogat în vegetaţie şi suprasaturat de floricele şi păsări ca în vechile cărţi poştale este locul ideal pentru aventuri erotice :

„Pe sub lunca înverzită
Trece-o fată înflorită" [2]

unde ultima relaţie, „fata înflorită", trebuie considerată o naivă tautologie, datorată celui care a „îndreptat" textul cules. Sau alt exemplu :

„Mîndrul trage din lopată,
Trece Dunărea îndată,
Iese-n valea înflorită,
Vede puica adormită" [3]

Decorul este într-adevăr un semn al eroticului căci el se acomodează cu personajele ori cu stările respective :

„Sub răchita rămurată
Şade-o babă supărată
Şi-mprejur iarba-i uscată" [4].

Am insistat asupra celor patru forme cromatice, alb, negru, roşu, verde şi aceasta nu întîmplător. Ele apar în situaţiile cele mai diverse în sistemul gîndirii tradiţionale.

Nu ne-a interesat frecvenţa lor, deoarece faptul nu este

[1] Vasile Alecsandri, op. cit., p. 84—85.
[2] Ibidem, p. 256.
[3] Ibidem, p. 71.
[4] Ibidem, p. 256.

concludent din punctul de vedere al poeticii folclorice. Atenţia noastră a fost, din contra, atrasă de disponibilităţile specifice ale unuia şi aceluiaşi termen în procesul istoric de constituire a limbajului, ca şi de integrarea în serii active a mai multor familii de forme înrudite. Analiza statistică ar fi reuşit, în cel mai bun caz, să pună în evidenţă cu oarecare siguranţă varianta contemporană a limbii artistice, adică formele literarizate, ceea ce nu este lipsit de importanţă. De la o poetică folclorică s-ar fi ajuns, prin simplificare, la o poetică generală, ceea ce ar fi însemnat trădarea propriilor noastre intenţii. Spun prin „simplificare" întrucît am fi fost obligaţi, prin metoda de lucru, să nu mai putem lua act în mod concret şi direct de procesul spectaculos al constituirii şi transformării formelor artistice, după cum ne-ar fi scăpat din vedere că bazele poeticii folclorice sînt extrem de complexe, fapt dictat de originea îndepărtată, variată, specifică ori obscură a *modurilor*, de destinul lor permanent agitat, supus adesea mutaţiilor valorice.

Literarizarea n-a ieşit niciodată din preocupările noastre, constituind una din temele principale ale studiului de faţă. Ea ne apare derivată din forme preexistente şi nu în opoziţie cu ele, afirmîndu-se în general ca un proces firesc şi necesar de evoluţie, adaptare şi modernizare a sistemului de comunicare orală. De aceea a fost invocată nu ca pretext pentru evidenţierea variantei contemporane a limbii artistice populare (înţelegînd prin aceasta textele culese deja ori în circulaţie), ci cu intenţia de a semnala semnificaţia evoluţiei, cu alte cuvinte gradul de intimitate al celor două poetici, folclorică (cu caracter special) şi generală.

Dacă am privi faptele numai prin prisma literarizării şi a frecvenţei numerice, fizice şi nu a situaţiilor specifice am ajunge la constatări similare cu cele ale lui Renzi. Mai mult decît atît, dacă am extinde cercetarea şi asupra altor sectoare ale folclorului şi artei populare, asupra ceramicii ori cusăturii, zugrăvelii ori covoarelor am constata poate că frecvenţa cifrică maximă o deţine galbenul ori albastrul, făcînd din nou vulnerabilă schema statistică a autorului italian. Dar formele cromatice nu pot fi ierarhizate prin indici de frecvenţă. Întrucît aderă la anumite

contexte-matcă specifice ori la grupuri de regenţi este imprudent să afirmăm să *albul*, să spunem, prilejuieşte concluzii în dezavantajul *negrului*, după cum nu putem, fără a ne asuma anumite riscuri, să susţinem că cerul, noţional vorbind, este mai important decît pămîntul, sau frumuseţea decît înţelepciunea. Avem de a face cu unele realităţi care au valoare în sine dar care, pentru a căpăta sensuri majore, nu rămîn izolate (pentru că nici nu poate fi concepută viaţa fără moarte, tinereţea fără bătrîneţe, ziua fără noapte, etc.), ci tind să organizeze un întreg sistem de gîndire, fiecare în parte avîndu-şi contribuţia proprie.

Obişnuit să gîndească mitic, omul de altă dată din spaţiul etnografic carpato-dunărean a căutat pînă şi în formele cromatice sensuri care să-i explice existenţa. Zeii chtonici ori uranieni, care îi erau familiari l-au povăţuit să opteze pentru culori primare : alb, negru, verde, roşu, simboluri ale vieţii şi morţii. Este un caz de constrîngere, de eliminare a anumitor culori considerate nesemnificative din punctul de vedere al credinţelor străvechi, cu intenţia de a obliga gîndirea naivă şi nesistematică să-şi găsească sens, formalizîndu-se în tiparele mitului. Uneori constrîngerea, una dintre legislaţiile *modului*, nesocoteşte datele concrete în numele unei logici aparte, subordonate gîndirii îndătinate.

Formelor cromatice primare li s-au adăugat ulterior altele noi, ca urmare a fenomenului literarizării, de aceea nu au cunoscut semnificaţii multiple, indiferent de întinderile ocupate în spaţiul poetic, nici nu au suferit mutaţii funcţionale ca primele. Cînd V. Alecsandri notează „Amîndoi îmbrăţişaţi / Pe năsip galben culcaţi", asocierea „năsip galben" este o literarizare obişnuită aparţinînd, ca mod de realizare, atît creaţiei artistice „populare" cît şi celei „culte". În exemplul următor el recurge la o substituire, „mură albastră" cu „mura cîmpului", forţînd însă pînă la eroare, asocierea de termeni :

„Mueruşcă din Braşău
Mură-albastră-i ochiul tău
Care mă ucide rău" [1].

[1] Ibidem, p. 72.

Forma prototip este „mură coaptă". „Îndreptarea" culegătorului poate fi admisă numai din perspectiva literarizării. Într-un pasaj similar din punctul de vedere al analizei noastre, stilul popular a fost respectat, cu mai multă fidelitate. Îl citățm în întregime și pentru Renzi, cu precizarea că provine din lirică și nu din balada cercetată de autorul italian, unde nu există :

„Leliță cu alunei
Nu căta la doi, la trei
Și cată la ochii mei
Că-s albaștri ca și-ai tăi" [1].

În unele colecții ultimul vers este modificat astfel : „Că sînt negri ca și-ai tăi", argument în plus că literarizarea se produce intens pe terenul poeziei populare, independent de voința culegătorilor și că uneori ia forma simplă a substituirilor.

În momentul în care culorile au început să devină autonome (parțial cele primare, ele continuînd în general pe planul literaturii să depindă de *regenți* și de *contexte-matcă* tradiționale, integral cele selectate mai tîrziu), și faptul s-a petrecut destul de devreme, a avut loc o mare explozie de forme cromatice în toate compartimentele artei populare. Totuși, în domeniul creației literare, fenomenul s-a produs în mod diferențiat, gradul de intensitate variind de la o specie la alta.

Datorită caracterului conservator al unor forme de limbă, de structură compozițională ori de concepție, anumite categorii poetice (colinda și descîntecul nu au renunțat la culorile primare cu sensuri arhaizante, pe cînd altele, păstrînd raporturi strînse cu vorbirea vie (proza, speciile cîntecului etc.) și-au permis literarizări accentuate. Cel mai mare grad de autonomizare a formelor cromatice îl dețin sectoarele artelor plastice (pictura pe sticlă și ouăle încondeiate), cojocăritul, scoarțele, costumele, ceramica. Mai mult decît atît, aici au fost inventate (ceea ce nu s-a putut realiza în sfera speciilor literare, datorită specificului materialului de lucru), culorile intermediare, „de nuanță", despre care vorbește Lucian Blaga, ele fiind eliberate total de sarcinile proprii *contextelor-matcă* tradiționale. Culoarea începe să existe în sine, ascultînd de legile decorativului.

[1] Ibidem, p. 264.

Metalele au și ele funcții diversificate, similare culorilor primare. În special mitul, basmul, colindul, descîntecul, mai rar cîntecul epic le cultivă cu predilecție. Cînd artistul anonim invocă în cursul narațiunii palatul de aur, *pădurea, mărul, furca de tors, vasele de bucătărie, podul,* etc. acordă, cu ajutorul epitetului introdus prin prepoziția „de", calități deosebite regenților, inexistente în realitatea concretă. Este adevărat că în vorbirea poetică formele s-au șablonizat, devenind locuri comune, însă lectorul rămîne cu convingerea că ele apar numai în anumite tipuri de narațiuni și că prezența lor marchează fabulosul. Fantezia și sensibilitatea noastră sînt suprasolicitate, conștiința lucidă le separă de lumea concretă, verificîndu-se astfel statutul poetic condiționat de epitet. Pentru realizarea literarizării trebuie să se renunțe la epitet și să fie îngăduite alte forme tropice. Cea mai potrivită pentru asemenea transformări este comparația, întrucît ea acceptă realitatea imaginată ca aparentă și nu în sine. În acest sens, naratorul va reformula expresia „o pădure de aur" (argint, aramă), spunînd „o pădure ca de aur".

În colecția lui Vasile Alecsandri descoperim forme de tranziție în legătură cu care nu putem afirma cu certitudine dacă mimează sau nu aparențele. Un exemplu citat deja este : „Tu ai plete aurite". Altul, de asemenea, cunoscut și analizat mai pe larg : „O dalbă de fată / (...). Cu păr aurit". Și „plete aurite" și „păr aurit" aparțin categoriei epitetului. Verbalizarea epitetului trădează însă o vagă ezitare a poetului care înclină să propună, în ciuda construcției poetice pentru care a optat, două variante de interpretare, lăsîndu-l pe lector s-o selecteze pe cea convenabilă. Într-un caz s-ar sugera, în spiritul epitetului, că metalul ar fi calitatea intrinsecă și naturală a pletelor, după modelul compozițiilor din seria Goldener Märchen. În celălalt, pletele sînt doar „aurite", iar noi nu putem să ne dăm seama perfect de gradul acestei transfigurări ; dacă ea este reală ori imaginară, cu alte cuvinte, dacă aparține sau nu unei conștiințe poetice. Precizarea ar justifica aderarea imaginii la modul comparației în baza

principiului de substituire a esenței cu aparența. Un lucru ni se pare deocamdată destul de sigur : în timp ce în basmul de tipul Goldener Märchen eroul, după încălcarea interdicției impuse de alt protagonist, se trezește cu părul ori brațele „de aur", asemenea regelui Midas care căpătase forța magică de a preface în metal prețios orice obiect atins cu mîinile sale, în privința expresiilor „plete aurite" ori „păr aurit" nu există un asemenea grad de certitudine. Eminescu merge mai departe în direcția literarizării, reușind o construcție epitetică realizată cu prepoziția „de", susceptibilă de interpretări în sfera semantică a comparației. În versurile : „De treci codri de aramă de departe vezi albind / Și-auzi mîndra glăsuire a pădurii de argint", formele tropice „codri de aramă" și „pădure de argint" își trădează aspectul, întrucît poetul are în vedere nu realitatea basmului, ci una similară.

În aceeași ordine de idei mai trebuie notat încă un pasaj din colecția lui Vasile Alecsandri :

„Iară baciul cum scăpa
Mîna-n sînu-și o băga
Bucium de aur căta" [1].

Asocierea „bucium de aur" pare o literarizare. Desigur, textul poate fi înțeles și în acest sens, însă ar însemna să-l simplificăm, întrucît se pretează la analize care dezvăluie și alte disponibilități semantice. Pornind de la versurile citate, deducem că baciul își avertizează stăpînul în împrejurări disperate. Dar nu ni se pare limpede, în același timp, de ce-i trebuie neapărat bucium de aur. Într-o variantă culeasă de Al. Vasiliu, purtînd titlul *A. Șoigului*, citim versurile care narează aceeași întîmplare :

„Pe la miez de miez de noapte
Buciumă ciobani de moarte.
Nu știu cîrd-o rătăcit,
Ori haiduci o năpădit" [2].

Iarăși sînt posibile mai multe interpretări : ori ciobanul posedă într-adevăr un bucium de aur pe care îl folosește în diferite împrejurări, și în acest caz nu poate fi vorba de un epitet ; ori apelează la el în situații speciale, fapt care asigură de la sine valoare poetică expresiei, pentru

[1] Ibidem, p. 78.
[2] Al. Vasiliu, *Cîntece, urături și bocete*, București, 1909, p. 8.

că se bazează pe un anumit tip de informație, capabil de transcendere mitică ; sau există un consemn între stăpîni și păstori ca să se buciume după un anumit cod stabilit dinainte, situație de altfel perfect credibilă. Dar în acest caz nu mai este nevoie de bucium „de aur", deoarece forma codificată a semnalului, care traduce întîmplarea dramatică „de moarte", ajunge. Putem conchide că „bucium de aur" și „a buciuma de moarte" aparțin aceleiași sfere de semnificație, de unde și substituirile posibile. Important ni se pare că dramatizînd o anume situație, ele reușesc să-i asigure totodată un grad de superlativizare. Dintr-o asemenea categorie de forme mito-poetice și împrejurări speciale au luat naștere și versurile mioritice : „Pe mine m-or plînge / Cu lacrimi de sînge". De altfel, printre obiectele lăsate prin testament de stăpînul *Mioarei* figurează și un fluieraș. Numai că acesta este de „os", indicație care pare să deruteze. Ne amintim însă că Făt-Frumos, cînd trece prin momente critice, scoate un fluier de os, dăruit altădată de un personaj binevoitor, cu care își cheamă tovarășii credincioși, de obicei animale ajutătoare, puiul de lup ori de cîine. *Fluieraşul de os* are, așadar, aceeași funcție cu *bucium de aur* și în felul acesta putem să ne explicăm sensul celor două versuri mioritice : „Fluieraș de os / Mult zice duios". Poetul anonim a introdus și aici un artificiu destinat să nuanțeze stările sufletești, nu numai în pasajul indicat de Caracostea. Căci *fluieraşul de os* trebuia să vestească oile pentru a-l jeli pe păstor, așa cum se indică în testament, cu *lacrimi de sînge*.

Epitetul *duios*, utilizat pentru rimă, a permis eliminarea eventualei repetiții, dar a asigurat continuitatea sensului. Versurile următoare nu trebuie considerate simple adăugiri nejustificate. Cînd poetul invocă și alt tip de fluier : „Fluieraș de fag / Mult zice cu drag", el are în vedere că cei rămași nu trebuie să-l jelească permanent pe mort, ci au datoria să-l pomenească și cu alte sentimente, mai ales cînd există motive s-o facă : destinul lui s-a încheiat în mod fericit și tot fericit se simte în lumea „de dincolo". Nu este exclus să se mențină aici îndepărtate superstiții ale dacilor, fiind cunoscută în ge-

neral atitudinea lor față de moarte. Demnă de reținut, în orice caz, ni se pare funcția diferențiată a epitetelor *duios* și *cu drag*, pentru nuanțarea stărilor sufletești despre care am pomenit, faptul fiind sugerat de obiectele cu valoarea ritualistică, *fluieraș de os* și *fluieraș de fag*.

În alte împrejurări eroul scrie carte *de aur*, de fapt scrisoare în terminologia veche. În acest sens există două situații tipice și distincte. El adresează scrisoarea unui suzeran, protocolul obligîndu-l să realizeze textul după un anume tipic îndătinat de cancelariile împărătești. Nu putem accepta sensul concret al expresiei *carte de aur*, dar nici nu este exclus ca cineva, din exces de zel, să fi folosit într-adevăr litere aurite, amănuntul fiind suficient pentru idealizarea lui pe planul ficțiunii și devenind, cu vremea, loc comun în creația poetică. În conăcărie apare varianta *carte latinească*, urmărindu-se aceeași intenție de superlativizare. Eroul trimite apoi *carte de aur*, cînd se află ostatec și cere în același stil ceremonios să fie pus în libertate. Fără îndoială, nu are posibilitatea să redacteze în mod real o scrisoare cu litere aurite, însă rămîne modul de a înțelege lucrurile, iar expresia se generalizează, cu perspective să se permanentizeze.

Devenind inaccesibile unele tehnici de lucru sau chiar inutile, ele pot fi simulate sau reduse la forme capabile să le reprezinte, dar în același timp să genereze motive poetice. În această ordine de idei s-au născut expresiile *carte împărătească*, cu sensul de hotărîre judecătorească sau *pravilă împărătească*, denumiri destinate să avertizeze asupra importanței documentelor. Există și un tip de amenințare „Teme-te de urgia împărătească" [1], din aceeași familie cu „teme-te de mînia lui Dumnezeu".

Și în legătură cu metalele a fost operată o anume „constrîngere", similară cu cea pe care o constatăm în privința culorilor. Ele aderă la *contexte-matcă* specifice, depășind astfel funcțiile decorative și economice, singurele acceptate de G. Călinescu. Se poate spune *plete* sau *vase de aur*, realizîndu-se astfel construcții cu valoare tropică, dar nu și *de aramă*, întrucît, în ultimul caz, am

[1] P. Ispirescu, op. cit., p. 129.

intrat în ordinea lucrurilor comune. Preferința a mers spre metalele rare, acordîndu-li-se funcții mitice (aurul) ori magice (argintul). De aceea primul este invocat de obicei în narațiunile fabuloase, celălalt în descîntece, avînd valoare terapeutică.

Un grad avansat de literarizare au cunoscut-o epitetele *mare* și *mic*, împreună cu formele diminutivizate ale acestuia din urmă, *micuț*, *mititel*. Dar în același timp, angajate intens în vorbirea orală, pe de o parte ele s-au demonetizat, pe de alta au persistat în *contexte-matcă* specifice. În majoritatea cazurilor valoarea tropică rămîne insesizabilă, încît uneori pare riscant să le introducem în discuții de natură poetică. Merită totuși semnalate, pe baza colecțiilor Alecsandri și Ispirescu, cîteva situații speciale. O variantă a expresiei citate *carte împărătească* este *carte mare*, existentă îndeosebi în cîntecele de curte feudală. La Alecsandri apare în *Inelul și năframa*: „Iată lui că i-au sosit / Carte mare de pornit / La tabără de ieșit". Este limpede că epitetul a părăsit sensul de bază și anume indicarea unei dimensiuni nedefinite, așa cum se cunoaște din vorbirea obișnuită, sugerînd semnificația mesajului conținut în document. Alteori, epitetele în discuție, *mare*, *mic*, sînt solicitate pentru precizarea funcțiilor deținute de membrii comunităților etnografice în anumite împrejurări ritualice, cum ar fi *socru mic* și *socru mare*, *cocoană ori mamă mare* (pentru bunică) în Muntenia, *fată mare* etc. Cînd se spune, *masă mare*, orice ins familiarizat cu obiceiurile tradiționale știe că expresia vizează ospățul de la nuntă. Într-un pasaj de Ispirescu: „Împrejurul acelui foc văzu că dormea un om mare cît un uriaș", al doilea termen al comparației, „cît un uriaș", care urmează epitetului, nu era necesar, întrucît, în proza fantastică, există un personaj cunoscut prin denumirea consacrată, *om mare*, amănunt neglijat de culegător.

Interesante sînt apoi asocierile destul de dese cu adjectivul *mic*. În forma lui obișnuită indică, desigur, ca și *mare*, starea firească a lucrurilor. În exemplele: „Mulți tătari stau împrejur / Cu ochi mici, cu ochi de ciur", sau: „Ce cauți Barbule la noi / Nu sînt fete pe la voi? / Ba sînt, da-s cam mititele / Nu mă pot iubi cu ele", lă-

sînd la o parte intervenţia preţioasă a culegătorului, ne apare evident faptul că s-au urmărit intenţii pur descriptive. Dar în altă parte : „Alelei ! murguleţ mic, / Alel, dragul meu voinic", sau : „Merge cel voinic / Pe-un murguşor mic / Prin mezul nopţii / Prin codrul Herţii", epitetul, în ambele cazuri solicitat de afecţiunea intensă a eroului, se vede obligat să comunice o inexactitate din punctul de vedere al adevărului obiectiv. Dezmierdarea, alintarea cheamă diminutivul şi epitetul *mic* pînă la suprasaturaţie, iar Vasile Alecsandri a intuit adesea spiritul popular, fapt apreciat de Maiorescu şi în această privinţă. Situaţia este frecventă, cum se ştie, în erotică. Într-un cîntec tipic pentru tema metamorfozelor, *Cucul şi turturica*, există versuri care pot trezi nedumerirea. Incitat de dialog, Cucul promite „Că şi eu m-oi face / Un mic vătrărel / Frumos, subţirel", sau, „Un mic ciobănaş / Din fluier doinaş" şi, în sfîrşit, „Un mic dăscălaş / La cel sfînt locaş". Poate să existe un „vătrărel" frumos şi subţirel, fără îndoială, dar în cazul de faţă nu vizează obiectul, ci modelul de frumuseţe umană cunoscut, care se realizează cu ajutorul acestor epitete. Adjectivul *mic*, înscriindu-se în aceeaşi familie semantică, îşi pierde identitatea iniţială, de unde perspectiva de a renaşte în categoria tropilor.

Asocierea unui diminutiv, *vătrărel, ciobănaş, dăscălaş*, cu epitetul *mic*, el însuşi la origine cu valoare diminutivală, este îndrăzneaţă şi plină de riscuri. Faptul ţine de condiţia specială a eului creator, putînd fi considerată o exagerare voită a stărilor afective. Exagerarea se realizează şi în sens invers, cu celălalt epitet, *mare*. De observat că în timp ce într-o direcţie au luat naştere forme specializate, diminutivele, care excelează în vorbirea populară, dincolo lucrurile nu stau la fel. Superlativizarea, idealizarea etc. sînt cultivate adesea şi nici nu se poate altfel într-o literatură cu predilecţie de multe ori pentru fabulos. Dar se realizează întîi de toate, prin forme perifrastice, aşa-zisele superlative absolute de tipul *straşnic, grozav*, avînd circulaţie relativ restrînsă. Dacă artistul popular, ca să dăm doar un singur exemplu, vrea să atragă atenţia asupra unei fete încîntătoare, el preferă

să repete un epitet banal „frumoasă, frumoasă", să inventeze o comparaţie, „ca ruptă din soare", „cum nu se mai află" etc. ori să înşire o serie de termeni cu valoare apropiată, ca în fraza : „Ea era o zînă naltă, subţirică şi gingaşă şi frumoasă nevoie mare".

Epitetul *mare* este utilizat în diverse situaţii, dar pentru realizarea efectelor scontate părăseşte poziţia obişnuită faţă de *regent*, fiind antepus acestuia. În acest caz, cercetarea poetică cedează stilisticii, întrucît avem de a face cu deplasarea termenilor în frază. În funcţie de această situare, în raport cu *regentul*, vom constata că epitetele post-puse sînt strict constatative, traduc obiectiv şi incolor anumite stări de lucruri, pe cînd cele antepuse reuşesc să dea sens inedit exprimării, artistul sau vorbitorul avînd la îndemînă o serie infinită de posibilităţi. Prepoziţia „... puse de fierse în clocote o căldare mare cu apă" [1], ţine de domeniul comunicării obişnuite. Cînd respectă post-punerea, naratorul cumulează termeni de acelaşi fel, după modelul construcţiilor perifrastice introducîndu-ne, cu mijloace simple, în domeniul neobişnuitului : „Merse, merse, noaptea jumătate şi ajunse la un foc mare, mare foarte" [2], unde adverbul banal, suspendat la capătul propoziţiei, marcînd un tip de „omisiune elocventă", accentuează impresia de superlativizare. Inversarea poziţiei termenilor creează efecte similare, în sensul că epitetul banal la origine reuşeşte să scoată expresia din anonimat. De obicei faptul se produce sub regimul stărilor emoţionale puternice : „Prîslea ajunse pe tărîmul celălalt, se uită cu sfială în toate părţile şi cu mare mirare văzu toate lucrurile schimbate, pămîntul, florile, copacii" [3]. Subiectul ia act de fapte neobişnuite comunicîndu-şi adesea impresiile în construcţii care au la bază lexicul de toate zilele : „Adevărat, mare viteaz este" [4]. Următoarea frază cuprinde şi o antepunere a epitetului mare, şi o formă perifrastică : „Se uită cu mare băgare de seamă şi zări într-o depărtare nespusă de mare, o scînteie ce abia

[1] Ibidem, p. 137.
[2] Ibidem, p. 106.
[3] Ibidem, p. 37.
[4] Ibidem p. 139.

licărea“ [1], dovadă că artistul anonim știe să valorifice, într-un spațiu restrîns, multiple posibilități ale limbii.

Ante și post-punerea apar frecvent și în poezie. Cazurile de post-punere ne interesează deoarece ele au, ca și în proză, funcție adjectivală. Descoperim în colecția Alecsandri exemple de tipul : „Vinu-i bun, ocaua-i mare / Beau voinicii pe secare“, sau : „De ai turme mari de oi / ai și turme de nevoi“. În treacăt fie spus, metafora din ultimul vers este tot o „îndreptare“ a culegătorului, deoarece artistul anonim nu este obișnuit cu asemenea imagini dantești. Formele ante-puse trebuie semnalate doar pentru că nu se deosebesc de celelalte. Deși se produce, ca și în proză, aceeași încălcare a topicii, gradul de sensibilizare, subiectiv vorbind, rămîne adesea neglijabil :

„M-am uscat, m-am vestejit
Ca stejarul înfrunzit
Cînd de brumă e atins
Sau de mare foc cuprins“ [2].

Lăsînd la o parte micile intervenții specifice culegătorului—poet, putem constata că formele ante-puse din poezie sînt mai incolore față de cele din proză. De aici nu trebuie să deducem neapărat, cum o fac unii cercetători, începînd mai ales cu școala formalistă rusă, că una ar fi mai poetică decît alta. Deosebirea, reală, fără discuție, nu are caracter gradual și valoric. Ea rezultă din substanța specifică fiecărui mod de exprimare. Poezia se supune unor canoane mai rigide, cultivă șabloane, ceea ce creează impresia de monotonie, dar excelează în forme tropice, asigurîndu-și o anume individualitate, prospețime, farmec. În schimb, proza este domeniul figurilor de stil, fără a înțelege că refuză tropii, după cum nici poezia nu-și permite, cum s-a văzut, să persevereze într-o singură direcție. La mijloc este o chestiune de accent. Fiind eliberată de forme rigide, aflată la discreția naratorului care nu se vede obligat să memoreze pasaje întregi, gata elaborate, proza se remarcă prin pitorescul frazei și dă impresia că se identifică cu vorbirea orală. Dar, repetîndu-se aceeași narațiune, se creează și

[1] Ibidem, p. 65.
[2] V. Alecsandri, op. cit., p. 24.

aici obișnuințe, forme stabile, inversiuni de frază, încît limbajul prozei se specializează, iar „identificarea“ devine din ce în ce mai iluzorie. Lectorul distinge firul basmului de cel al legendei sau al snoavei, iar ascultătorului nu-i vine greu să deosebească fraza narată de cea vorbită. Cu alte cuvinte, și unul și altul, ia cunoștință de realitatea *modurilor* ca serii formale elaborate.

Cu totul sporadic persistă îndeosebi în frază forme arhaice și specializate de superlativizare, introduse cu *cele* ori *d'ale*. Le decoperim, de pildă, la Ispirescu : „Apoi făcu o nuntă d'alea împărătești“ ; „O masă d'alea înfricoșatele li se pregăti în pripă și luară cîte niței vin d'alea nemuritoarele“ ; sau „ . . lui nu-i venea la socoteală să vadă livezile cele frumoase ale ielelor“ ; „Căci el nu voi să știe de făgăduielile cele frumoase și mari ce-i spuneau ele“. Pluralizarea nu este nici ea de neglijat în asemenea situații.

Aceeași mobilitate față de regent o dovedesc epitetele *bun, rău* și *bine*. În colecțiile cercetate *bun* apare asociat cu termenii : *Frățior* (topor), *cal, suflet, vorbă, vin, copiliță* („bună de iubit“), *voinic, feciori* („buni de mînă“), *mîndră, meșter, argint, împărat, rînduială, regulă, pămînt, om, vorbă, îngrijire*. Surprinzătoare ni s-a părut rara utilizare a epitetului *rău* și relativa tendință de substituire a lui cu formele negative ale lui *bun* și *bine*. Dat fiind caracterul behaveorist al concepției populare, năzuința spre prosperitate, ne-am aștepta la o altă situare, în limbajul poetic, a epitetelor *bine* și *bun*. Asocierile variate pe care le-am semnalat sînt mai curînd expresia literarizării și mai adesea a demonetizării termenilor în discuție, fapt explicabil datorită solicitării frecvente în vorbirea obișnuită. Rareori întîlnim construcții cu valoare stilistică, ironică : „Sărmanul bărbatul prost / *Bun* odor la casă o fost“ ; cu sens figurat : „Ș-așa *bine* mi-l chitea / Că din fugă mi-l tăia“ ; sau forme gramaticalizate : „Noroc *bun*, tînăr voinic“ ; *Bună* cale, măi Romăne“ ; „Dute-n cale, mergi cu *bine*“ ; „Dă-mi tu *bună* pace“ ; „Dar bine oameni *buni*, de ce mă bateți“ ; „dacă e om *bun* să intre“ ; „zmeii cu vorbă *bună* îi ziseră ; „ei umblau pe lîngă dînsul cu *binele*“.

În afară de aceste șablonizări, epitetele nu au preferință pentru alte forme stabile, categorii de regenți ori *contexte-matcă*. Abia compozițiile ritualice respectă vag dispunerea funcțională a epitetelor, *bun, bine,* fiind selectate de obicei în colinde și abuzîndu-se de ele în anumite tipuri : „Fă-te vesel, domnu *bun* / Domnului *bun* ! / Că ne vin la junii *buni;* / Junii *buni* colindători", sau : „ — Ce-i mai *bun,* Petre, pe lume ? / Nu-i mai bun ca boul bun". *Rău* apare în descîntece, în special cele de „ceas rău", „de junghi", „de răi", „de bube rele", „de beșică rea", „de răul copiilor".

Îndepărtarea de *contexte-matcă* și de șabloane provoacă modificări de mare însemnătate pentru poetica frazei. Se lărgește considerabil sfera *regenților,* iar epitetele solicitate nu mai sînt chemate să definească situații specific etnografice. Literarizarea înseamnă întîi de toate punerea în valoare a unui mare volum de termeni lexicali. Șablonizarea, *contextele-matcă,* preferința expresă pentru anumite familii de *regenți* sînt expresia unei experiențe artistice generalizate, destinate să instituționalizeze, la nivelul întregii colectivități, unul și același gust artistic și în general o concepție de viață unică. Prin literarizare se produce înlăturarea acestei tiranii canonice. Gusturile se diversifică, într-un fel se individualizează, necesitînd reevaluarea fiecărui termen lexical în parte. Desigur, nu ne putem aștepta la transformări radicale de perspectivă încît să putem vorbi de straturi ori de etape perfect distincte. Specificul limbajului poetic popular este tocmai caracterul său contradictoriu : forme eterogene, arhaice, de tranziție sau modernizate coexistă, toate purtînd doar în ultimă instanță semnele stilistice ale unei experiențe comune. De aceea, o categorie de epitete, în mare parte înrudite ca semnificație, *vesel (voios), subțire, gingaș, blînd, scump* aderă la *contextele-matcă* îndătinate, dar în același timp își permit o mare varietate de asociații în perspectiva literarizării. Înrudirea se explică și prin funcție, deoarece se stabilesc raporturi semantice cu familia tropică *mîndru, viteaz, alb, tînăr,* pentru constituirea modelului de frumusețe în maniera despre care am mai vorbit. Se deosebesc unele de altele prin faptul că substituirile pe care le constatam

cu alt prilej sînt incomparabil mai anevoioase. Sfera de sens a epitetului *subțire* este determinată de *regentul trestie* și *vătrărel,* fiind cumulate în același context și epitetele *naltă* și *frumos,* în exemple pe care le-am mai adus în discuție : „Trestioară-n baltă / Subțire și naltă" și „Un mic vătrărel / Frumos, subțirel". Și într-un caz și în altul termenii tind să reconstituie modelul general acceptat de frumusețe umană, primul pentru băiat, al doilea pentru fată.

Gingaș s-a specializat numai în raport cu *regentul fată,* cum rezultă din colecțiile consultate : „Nevăstuice tinerele / Copilițe gingășele" ; „Ea era o zînă naltă, subțirică și gingașă și frumoasă nevoie mare" ; „Dragă mi-e lelița mică / Și la trup cam gingășică / Că se suie pe opincă / Și dă gura subțirică", ultimul epitet fiind tot o îndreptare a culegătorului, introdusă pentru rimă. *Scump* și *mlădios* au o frecvență destul de redusă. Primul ține de sensuri mai vechi, în asociere cu anumite obiecte, podoabe, haine, potrivit credinței că acestea sînt frumoase în măsura în care sînt scumpe, rare și strălucitoare. S-ar putea ca la origine să fie vorba de un ceremonial, însă mentalitatea persistă și astăzi printre anumite categorii de oameni. La Alecsandri valoarea epitetului pare mai nesigură : „Ori șaua te-ndeasă / Ori frîul cu fluturi, / Ori *scumpele* rafturi". În schimb, la Petre Ispirescu se ajunge pînă la cumularea cu *frumos :* „A împodobit-o cu aur, cu pietre nestemate și cu tot ceea ce meșterii din acea țară au socotit mai *scump* și mai frumos" [1].

Altă serie de epitete nu mai aderă la forme stabile și nici nu sînt concepute cu asemenea intenții. Frecvente apar *plin, trist, vechi, nebun, sălbatec,* altele trei, *des, lin* și *biet* fiind mai curînd de tranziție spre literarizare, dar păstrînd încă serioase elemente arhaizante. În asemenea cazuri nu mai sîntem puși în situația de a depista *contextul-matcă* pentru a aprecia valoarea expresiei. Este suficient să ne dăm seama dacă epitetul stabilește cu *regentul,* la care nu renunță, raporturi logice, sau mai bine-zis adecvate în înțelesul clasicist al cuvîntului. În

[1] P. Ispirescu, op. cit. p. 79.

exemplul : „găsi în sfîrșit în fundul unui tron vechi armătura și hainele tătîne-său", asocierea *tron vechi* ni se pare firească. Nu sîntem obligați să ne gîndim la vreo „constrîngere" subordonată unor concepte morale specifice tradiționale, de tipul celor cromatice ori din categoria de regenți *băiat, pădure, soare* etc.

Vechi își găsește regenți care nu se mai constituie în familii semantice, de pildă *vin, drum, cuțit* etc., seria de termeni aflîndu-se la discreția individului creator și nu a grupului. Acesta din urmă era interesat, altă dată, pe primul plan de „ce" se spune, dacă textul poetic servește unor norme etice destinate să contribuie la conservarea și permanentizarea lor. Cu vremea, ordinea se schimbă în favoarea lui „cum" se spune. Opera este deci solicitată pentru divertisment, comportîndu-se ca orice fenomen estetic.

Epitetul *sălbatec* merită luat în discuție pentru precizările utile pe care le poate prilejui. El apare în două situații distincte. La Ispirescu este exemplificat prin fraza : „El era înconjurat cu o pădure deasă și înaltă unde sta toate fiarele sălbatice din lume", fără să depășească înțelesul de bază pe care ni l-ar indica orice manual de zoologie. În cîntecul epic *Erculean,* din colecția lui Vasile Alecsandri, apare asocierea „fata (alternînd cu sora) sălbatecă". Valoarea expresiei nu rezultă, evident, din realitatea zoologică, ci mitologică, de unde descinde compoziția. Diversificări funcționale am întîlnit adesea, dar în momentul de față se cuvine să afirmăm că literarizarea nu înseamnă totdeauna eliminarea miticului. Ea ori se adaugă acestuia modernizîndu-l, poetizîndu-l, ca în *fata sălbatecă, nunta soarelui, portretul păstorului* din epica pastorească etc., ori se naște pe un teren alb, ca în poezia *dorului.* De aceea *formele stabile* subsumate oricărui *context-matcă* (instituționalizat prin sistemul gîndirii etnografice), *literarizarea* propriu-zisă (mai bine spus literalul ca fapt estetic, creat în mod autonom pe baza unor experiențe preexistente) și *formele gramaticalizate,* prezente la nivelul tuturor *modurilor* tropice, trebuie considerate sursele reale ale poeticului în folclor.

Avem totodată posibilitatea să aducem exemplificări noi pentru a susține afirmația făcută deja că formele literalului își găsesc și ele *contexte-matcă* proprii, extraetnografice, care le fac adesea identificabile în sfera eticului, fără ca aceasta să fie, totuși, o generalizare. Faptul se explică întrucît orice termen al lexicului capătă, în noile împrejurări, o mare independență și individualitate, ceea ce obligă la cunoașterea lui în sine. Este cazul epitetului *plin.* El apare în construcții devenite stabile pînă la gramaticalizare, astfel încît substituirea cu alți termeni nu este posibilă : „A treia zi de dimineață toată curtea și împărăția era plină de jale" ; „Fata, cu ochii plini de lacrimi îi mulțumi" ; „... își aruncă ochii asupra-i cu o căutătură așa de mîngîioasă și așa plină de dragoste". Substituirea epitetului pare posibilă doar cînd formele devin mai libere, deci nu cînd se indică o stare psihică încordată ca în exemplele citate, ci în legătură cu precizări de natură cantitativă : „A doua zi toată curtea împăratului era plină de boieri" ; sau : „... ieși înaintea cumnaților săi cu o doniță plină cu lapte de oi".

Ne-am obișnuit însă cu ideea diversificării funcționale a unuia și aceluiași cuvînt. Situația se prezintă la fel pentru *nebun.* Poetul poate spune, de pildă, „... sînt frate bun / C-orice cal viteaz nebun", realizînd în ultimul vers o construcție oarecum tautologică, deoarece *nebun* se află, ca sens, în prelungirea epitetului imediat precedent, cu intenția superlativizării ideii de vitejie. În „Da ce, mă, nebun ești tu ? Ce bani să luăm ?", s-a renunțat din nou la sensul de bază care vizează o maladie psihică, fiind acceptat alt sens, la fel de cunoscut, în mediile arhaice, și anume acela de *prost.* Cît privește epitetul *biet* el apare adesea în mod excesiv ca un tic verbal ținînd de o anume „boală a limbii". Funcția lui este strict afectivă. Întrucît îl trădează pe narator și nu pe erou, tropul în discuție favorizează invazia liricului în spațiul epic, fenomen care se situează într-o etapă mai nouă din evoluția folclorului. Participarea afectivă de acest tip (poate fi citată și forma „mi-l" din „Ș-așa bine mi-l chitea / Că din fugă mi-l tăia", ori „ne" din „Că ne vin la junii buni" „Ș-așa-mi dorm de frumușel / Cu lămîi la căpătîi" etc.), a fost posibilă numai cînd naratorul s-a simțit asemenea eroului, căutînd ra-

porturi concrete cu viaţa lui, între decorul satului şi cel al ficţiunii.

Cunoaşterea diferitelor categorii de *regenţi* evidenţiază mai bine în ce măsură ante şi post-punerea epitetelor este formală. Este vorba de subordonarea tropilor unuia şi aceluiaşi *regent*. Se poate constata că puterea de cumulare a *regenţilor* diferă în funcţie de gradul de literarizare, de *modurile compoziţionale*, de inserţia liricului în planul epicului. Poezia apare uneori suprasaturată de epitete :

„O dalbă *de fată*
Albă, goală toată,
Vie *şi* frumoasă,
Dulce, răcoroasă,
Cu păr aurit,
Pe umeri leit".

Am mai vorbit despre cumularea riscantă de epitete din fragmentul citat. Autenticul a fost trădat mai ales în ultimul vers. Există compoziţii în colecţia din 1866 în care Alecsandri a adăugat într-adevăr poezie cu bună ştiinţă. Leit, de pildă, este o aberaţie din perspectiva gustului popular. Important ni se pare, din punctul de vedere al discuţiei noastre, că şi de data aceasta poetul a intuit procedeul autentic, acela al cumulării formelor figurate. Dacă în „O dalbă de fată" etc. s-a îndepărtat sensibil de la textul prototip, în foarte multe cazuri a notat versurile cu evidentă fidelitate :

„Codrul clocoteşte
De-un mîndru cîntic,
Cîntic de voinic,
De-un glas de cobuz
Dulce la auz,
De cobuz de os
Ce sună frumos".

În plin dialog compoziţia este invadată de epitete de-a dreptul derutante. Ne referim la *Cucul şi turturica :*

„Ba, cucule, ba
Nu te-oi asculta,
Porumbacule,
Frumuşelule,
Pestrişorule,

Drăgălaşule,
Ştiu că mi-ar fi bine
Să fiu tot cu tine
Dar maică-ta-i rea," [1] *etc.*

Din nou putem să-l verificăm pe culegătorul Alecsandri, fie făcînd apel la *contexte-matcă,* fie direct la alte colecţii. În *Popa cel de piatră,* cules de Păsculescu, apare acelaşi procedeu al înşiruirii, deşi poeziile diferă : „Cuculeţule / Păsărelule, / Frumuşelule". Pot fi date exemple în legătură cu diferite categorii de *regenţi.* Nu interesează dacă unul dispune de un singur epitet, iar altul de patru (deşi există cercetători care se ocupă şi cu asemenea inventarieri), ci tipul de gîndire care se conturează. Cumularea epitetelor este dictată de însemnătatea conceptelor pentru viaţa obştei. Se justifică astfel stabilirea şabloanelor. Cînd artistul doreşte să formuleze un portret de băiat ori de fată, cunoscînd gustul ascultătorilor, tinde să epuizeze întregul repertoriu de epitete consacrate pentru modelul de frumuseţe. Tipică ni se pare o frază pe care am mai citat-o : „Ea era o zînă *naltă, subţirică* şi *gingaşă* şi *frumoasă* nevoie mare". Din punct de vedere psihologic este exact ca atunci cînd ascultătorii cer continuarea naraţiunii basmului, arătîndu-se satisfăcuţi în momentul cînd recunosc întîmplări deja ştiute. Aşa se şi explică tautologiile de care vorbea Veselovski. Exemplul citat mai înainte pare tautologic. În primul rînd „zîna", ca personaj de basm ori imagine a fetei, presupune toate atributele care urmează. Situaţia se repetă, adică tautologia capătă „al doilea grad" ca o ecuaţie, întrucît trei epitete, *naltă, subţirică* şi *gingaşă* sînt, laolaltă, sinonime cu ultimul, orice ins din colectivitate ştiind că o fată care posedă asemenea însuşiri corespunde modelului ideal de frumuseţe.

Cumularea de forme tropice, comparaţii, metafore, simboluri, deci nu numai epitete, în special în poezie, asigură literaturii orale două trăsături care încă nu au fost semnalate : „manierismul", şi forma „barocă" a imaginii, aceasta din urmă ca total al elementelor sensibile. Nu ne propunem să insistăm asupra lor, întrucît nu se inte-

[1] V. Alecsandri, op. cit. p. 15.

grează temei noastre. Ar trebui să constituie însă obiectul unor cercetări speciale şi aprofundate. Ca să pornim tot de la Alecsandri, putem afirma că el se distinge în ambele privinţe : cînd „îndreaptă" textele, dar şi cînd le notează cu fidelitate. Oralitatea reprezintă un mediu foarte favorabil pentru afirmarea celor două trăsături poetice amintite. Datorită condiţiilor specifice de invenţie şi imitaţie, de memorare şi transmitere, ea favorizează o serie întreagă de pastişe, de forme amalgamate, hibride, construcţii alambicate etc., încît manierismul şi barocul devin inerente.

O sursă a „manierismului" se explică prin spontaneitatea actului creator. Dispoziţia momentană a artistului îl face să se oprească asupra unui amănunt pe care îl reia în diferite ipostaze pînă la exagerare. Nu ne referim la exemple de tipul „Nu ştiu, luna pe cer merge", de care ne-am ocupat la capitolul despre comparaţie. Acolo elementele compoziţiei sînt distribuite în funcţie de o ritmică proprie şi ascultă de legile armoniei, ceea ce ne permite să vorbim de disciplinarea clasicistă a materialului poetic. Avem în vedere cazuri cînd artistul, uneori foarte înzestrat, ca Petrea Creţu Şolcan, se entuziasmează temporar de un aspect secundar, pierzînd din vedere ansamblul, sau introduce în întregime un portret foarte amplu cînd contextul cere doar să-l enunţe. Exemplu tipic poate fi considerat chiar şi pasajul care începe cu : „O dalbă de fată", cu toată că noi am separat cu oarecare precizie sferele de semnificaţie, dar mai ales :

„Hai, murgule, hai,
Pe coastă de plai,
Lasă poiana grasă
Dumbrava frumoasă
Cu iarba-nverzită
Cu flori înflorită" [1].

Ultimile trei versuri par autentice şi aceasta nu din cauza culegătorului, ci a „mecanismului" poetic popular pe care Alecsandri l-a înţeles şi l-a aplicat. Ele sînt aparent inutile pentru că, din punctul nostru de vedere, tulbură armonia ansamblului, dar ilustrează totodată un aspect al

[1] Ibidem, p. 84—85.

gustului poetic popular. Artistului i s-a dezvăluit în fantezie un peisaj familiar şi s-a hotărît să-l concretizeze integral în imagini. Aici se impune o distincţie : pasajul ar fi o simplă exagerare dacă ar exista ca unicat, iar compoziţia n-ar avea motive să se integreze „manierismului" numai datorită stufozităţii. Dar cînd artistul, deşi cedează foarte uşor imaginaţiei, insistă asupra formelor deja elaborate ori inventează altele după modele perfect identificabile, situaţia se schimbă esenţial. Desigur, trebuie un ochi foarte atent şi familiarizat cu literatura orală pentru selectarea exactă a textelor.

Formele manieriste ţin în general de domeniul compoziţiei, al cumulului de versuri, al alambicării prozei. Cele baroce constituie domeniul tropilor şi excelează în poezie. Sînt foarte dese cazurile cînd fragmente scurte de poezie cuprind tropi care se suprapun, în sensul că unul şi acelaşi cuvînt îndeplineşte funcţii diferite, sau cînd aceeaşi realitate este tradusă într-un şir de forme tropice, aşa cum am văzut la comparaţie. Ilustrative ni se par pasaje de tipul :

„Copiliţă romîncuţă
Toţi vecinilor drăguţă". . . [1].

Urmează explicaţia, descriindu-se portretul fetei cu ajutorul unor epitete specializate pentru modelul ideal de frumuseţe :

„Cu chip dulce luminos
Cu trup gingaş mlădios".

Putem reţine formele cumulate post-puse de oarecare preţiozitate *gingaş, mlădios,* care fac textul susceptibil de „manierism". Abia versurile următoare aparţin procedeului „baroc", dar şi „manierismului" totodată, întrucît epitetele sînt echivalate prin comparaţie :

„Cum e floarea cîmpului
În lumina soarelui" [2].

Avem impresia că artistul vrea cu tot dinadinsul să ne reţină atenţia în domeniul labirintic al formei. Desigur, este o interpretare care provine, ca mod de gîndire, din afara mediului etnografic. Pentru omul tradiţiei ar fi

[1] Ibidem, p. 21.
[2] *La luncile soarelui,* ed. cit., p. 37—38.

vorba mai curînd de un entuziast elogiu adus frumuseţii, motiv pentru care excelează în ornamente. În colinde aceeaşi aglomerare de forme este solicitată de elogiul bogăţiei, al doilea concept fundamental din sistemul de gîndire vitalistă proprie omului de altă dată :

„S-o lăudat, s-o lăudat
Un dalb de păcurar
Că el are atîţa berbecei
Cîţi îs cornuţăi,
Ş-atîtea mieluşele
Cîte-s viorele.
Unie le văra ?
În vărşî munţîlor,
Stîna oilor ;
În cercu lunii,
Focu oilor,
Raza soarelui“ [1].

În acest pasaj se cumulează un epitet care aparţine modelului frumuseţii, şi care apare emblematic, o construcţie hiperbolizantă destinată să indice averi fabuloase, apoi comparaţii („atîţia berbecei / cîţi...“), bazate pe diminutive, în sfîrşit, simboluri mitice („cercul lunii“, „raza soarelui“), toate creînd impresia de basorelief.

Remarcabilă este apoi capacitatea epitetelor de organizare formală a compoziţiilor, în special a celor versificate. Nu mai interesează raporturile cu *regenţii,* cazurile de ante şi post-punere ca în privinţa pasajelor realizate în stilul „manierismului“ ori al „barocului“, ci originea lor gramaticală. Pornind de aici vom constata că epitetele adjectivale şi adverbiale ocupă spaţiul versului ca structură metrică, pe cînd cele verbale (gerunziale şi participiale) se stabilesc în rimă, aceasta devenind dinamică, cum observa Nicolae Constantinescu [2] şi constructoare de formă. Afirmaţia se bazează pe realitatea că, rima fiind un element distinctiv şi şocant, asocierile se produc foarte repede. În momentul în care poetul descoperă o rimă,

[1] *Ibidem*, p. 37—38.
[2] N. Constantinescu, *Rima în poezia populară românească*, Bucureşti, Editura „Minerva“, 1973, p. 83.

poate construi alta după acelaşi model, formînd o anume unitate distinctă şablonizată :

„La potica strîmtă
La cărarea frîntă
La fîntîna lină
Cu apă puţină“ [1]

Sau :

„La valea adîncă
La muche de stîncă
La des păltiniş
Mărunt aluniş“. [2]

În ambele cazuri stabilitatea fragmentelor a fost asigurată atît de rimele-epitet, cît şi pentru că avem de a face cu indicaţii de decor specifice acţiunii solemne a cîntecului eroic care pretinde un plasament adecvat în cadrul mediului natural. Situaţia se repetă în legătură cu portretizările hiperbolizate ale eroilor, epitetul participial fiind solicitat de asemenea :

„Că te iau pe seamă,
Istor braţe groase,
Groase şi vînoase,
Istuia piept lat
Lat şi-nfăşurat“ [3]

Şi alt exemplu :

„Flăcăi graşi la ceafă
Voinici făr'de leafă
Cu chivere-nalte
Cu cozile late
Lăsate pe spate,
Feciori buni de mînă
Căliţi, tari de vînă“ [4]

Şi de data aceasta rima îşi găseşte un suport extrinsec şi anume ritmul versului a cărui cadenţă beneficiază de forme stilistice, anafore şi anadiploze, adică reluarea unui cuvînt din finalul unui vers la începutul celui imediat

[1] V. Alecsandri, op. cit., p. 86.
[2] Ibidem, p. 83.
[3] Ibidem, p. 84.
[4] Ibidem, p. 84.

următor : „brațe *groase*“, „piept lat“. Alteori rima singură domină, prin sonoritatea ei specifică, întreaga grupare de versuri tinzînd spre unități strofice :

„Cu barba zburlită
De rele-nvechită
Pînă-n brîu lungită
Cu brîu învelită“ [1]

Pitorescul imaginii, de care se entuziasmează poetul, duce la cumularea de epitete și versuri pînă la caricaturizare. De observat că domină rimele feminine, participiale, fiind specializate pentru descrieri, ca în exemplele citate sau ca în următorul :

„La masa de peatră
În patru crăpată
Cu sîrmă legată
Cu slove săpată
Cu slove de carte
Cu aur suflate“ [2]

Aceeași predilecție pentru amănunt. Cînd este narată o acțiune, rimele devin epitete gerunziale ori adverbiale :

„Merge el cîntînd
Din cobuz sunînd
Codrii desmierdînd“ [3]

În sfîrșit, ilustrarea celuilalt caz :

„Tăiatu-m-ai tîlhărește,
Fugitu-mi-ai mișelește“ [4]

Se confirmă din nou capacitatea de constrîngere a epitetului, adică de organizare predictabilă, în perspectiva *modului*. Este unul dintre cele mai semnificative eforturi de integrare a folclorului în sfera literaturii și în general a artei, fapt care începe cu alunecările de funcție și se încheie cu stabilirea formelor literarizate. Dacă unul și același motiv mai păstrează încă vagi semnificații arhaice și după ce s-a înscris în sfera generală a esteticului, cu atît mai bine pentru specificul poeticii folclorice.

[1] Ibidem, p. 83.
[2] Ibidem, p. 83.
[3] Ibidem, p. 81.
[4] Ibidem, p. 49.

METAFORA

Asemenea altor moduri tropice, studiate deja, metafora oscilează și ea între forme arhaizante, „rudimentare“, indecise și construcții independente, elaborate, de sine stătătoare. Avem în vedere ideea de specializare a metaforei, fapt specific fiecărei categorii folclorice în parte. De unde și concluzia că nici o cercetare nu poate fi mulțumitoare atîta vreme cît se bazează pe un singur aspect al literaturii orale. Una este să faci tipologia cutărui trop, pornind doar de la baladă, alta de la o singură colecție și alta avînd la bază un întreg corpus al creației poetice orale. Fiecare din aceste trei situații indicate ne poate conduce la rezultate acceptabile și perfect îndreptățite, dar abia în ultimul caz putem avea pretenția generalizării. Cu atît mai mult observațiile noastre vor fi limitate, deoarece, spre deosebire de cazul comparației, colecțiile utilizate [1] se remarcă printr-o oarecare uniformitate stilistică, datorită modificărilor introduse de culegători. Este un argument în plus pentru abordarea textelor respective din punctul de vedere al tropilor, întrucît ni se dezvăluie cu mai multă exactitate gradul de autenticitate al acestora, și, totodată, procesul literarizării, cum și aderența la *mod*. Alecsandri, ca unul care a mimat graiul popular în multe din compozițiile incluse în colecția sa, a inventat comparații, epitete dar și forme metaforice. Contribuțiile poetului sînt vizibile, îndeosebi în legătură cu o anumită serie de metafore propriu-zise, adică bine individualizate. Noi le-am numit „literarizate“ datorită modului lor de existență foarte asemănător, dacă nu chiar similar, cu literatura scrisă.

În poezia „Împărate, împărate ! / Răspunde-mi tu cu dreptate / Unde duci catanale ? / Iar la foc sărmanele ?“, recunoaștem fără nici o dificultate care este termenul substituit de cuvîntul *foc*. Metafora există în sine fără vreun raport fizic, așa cum se întîmplă cu alte categorii

[1] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, București, „Minerva“, 1971, P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, București, 1882.

tropice. Corelația persistă între cei doi termeni, amintind de comparație, dar de data aceasta se produce un transfer total de semnificație. Noi rostim un cuvînt *(foc)* însă îl avem în minte pe celălalte care „lipsește" *(război)*. Este un caz de „omisiune elocventă". De aici și caracterul specializat al fiecărui termen în parte. Cel rostit are rolul de a dinamiza facultățile spiritului, obligînd la asociații și meditație, spre deosebire de impresia de static, creată de comparație, datorită funcției sale descriptiviste. Al doilea termen asigură sens imaginii configurată de primul în accepțiunea noțională a cuvîntului. Astfel, metafora, prin excelență evocatoare, apare totodată mai filosofică decît comparația ori epitetul. Ea nici nu operează totdeauna cu elemente concrete. Dar tendința spre abstracțiune o împiedecă să stabilească șabloane specifice cum face comparația care instituționalizează tipuri de portrete, sau epitetul, specializat în fixarea unor modele ornamentale ori cromatice.

Înrudirea metaforei literarizate [1] cu celelalte forme tropice nu poate fi totuși neglijată. Nu este vorba de o corelație structurală, ci de concepție, în sensul că metafora face și ea parte dintr-un anume sistem poetic, împreună cu celelalte moduri de reprezentare figurativă. Datorită acestui fapt metafora își ia dreptul de a utiliza elementele de construcție comune comparației ori epitetului, pe care însă le tratează într-o manieră proprie, adică renunță la prezența fizică a unuia dintre termeni, operînd în sensul transferului total de semnificație : fata nu este doar ca o floare, ci floarea însăși. Cînd spunem, totuși, că floarea este fata însăși, metafora evoluează adesea în direcția personificării ori a alegorizării, ca o ilustrare a relațiilor intertropice. Oricum, există cazuri, rare într-adevăr, concurate la rîndul lor de marea eflorescență a comparației, cînd metafora tinde să instituționalizeze șabloane proprii. Ele nu au un caracter autentic tocmai datorită modului evocativ de reprezentare. Astfel, cuvîntul *trandafir* evocă sintetic imaginea feciorului, iar *floare*, constituie *termen-pretext* pentru poetizarea fetei :

„Am iubit un trandafir
Dușmanii l-au pus la bir".

Sau următorul exemplu, unde versul al treilea este o construcție improprie, introdusă de Alecsandri pentru rimă :

„Duce-se lelea nebună
Blestămînd iarba și pirul
Și căutînd-o cu firul
Să-și găsească trandafirul" [1].

În sfîrșit, metafora tipică pentru fată, înrudită din punctul de vedere al intenției reprezentării cu comparația :

„Frunză verde de alună,
Mă dusei noaptea pe lună,
Să găsesc o floricică
Care mult inima-mi strică" [2].

Altă serie consacrată amintește de ornitologie *(puica, puiul)* și are valoare stilistică. Ea face parte dintr-un sistem mai larg al diminutivizării :

„De-a fi puica mea frumoasă
Ad-o sfîntul sănătoasă,
Sufletul să-mi răcorească
Zilele să-mi îndulcească" [3].

În ultima analiză ne putem convinge de sinonimia termenilor, *trandafir-puișor* pe de o parte, *floare-puică* pe de alta. Faptul apare evident mai cu seamă în acele texte unde poetul le utilizează fără a încerca să le diferențieze semantic :

„Numai mie-mi pare rău
C-a fost puișorul meu.
Dar m-oi duce și eu duce
Unde-i drumul în răscruce
Trandafirul să-l găsesc
Și de sînu-mi să-l lipesc" [4].

---

[1] A se vedea tabelul de la sfîrșitul capitolului despre metaforă.

[1] Vasile Alecsandri, *Ibidem*, p. 159.
[2] Ibidem, p. 140.
[3] Ibidem, p. 148.
[4] Ibidem, p. 156.

Nimic nu se modifică dacă inversăm poziţiile celor două cuvinte poetice, *puişor-trandafir*. La Alecsandri descoperim şi o formă metaforică inventată, „pui de român", cu accepţiunea de tînăr viteaz, ca în versurile : „Am intrat pui de român / Ş-am ajuns moşneag bătrîn". Iar la Ispirescu expresia capătă alt sens ce rezultă doar din contextul propoziţiei : „Nevăzînd nici pui de om...". Este vorba de un tip de negaţie specific oralităţii.

Elementele de portret propriu-zise cunosc şi ele doar cîteva forme concretizate şi consacrate. Colecţia Alecsandri cuprinde modele metaforice în care sînt evocate gura, faţa şi, mai adesea, sînii. Expresia devenită clasică îşi are originea într-un text satiric : „Fată mare, moş bătrîn / luînd fetei măr din sîn", care reapare în colecţia din 1866 şi în variantele :

„Calcă murgule lupeşte
Şi te-aşterne epureşte
Că zăresc în bătătură
Mîndra mea cu miere-n gură.
Să-mi dea mie flori din sîn
Să-ţi dea ţie braţ de fîn"[1].

Ea este reluată într-o compoziţie mai preţioasă a cărei autenticitate, totuşi, n-o putem pune la îndoială :

„Fă-te-ncalte-o mănăstire
Şi dă-mi gura de cetire
Şi mă lasă să mă-nchin
La icoanele-ţi din sîn"[2].

Un exemplu ca „Leliţico, draga mea / Guriţă de floricea" nu poate fi considerat o metaforă literarizată, datorită construcţiei opoziţionale care îngăduie transcrierea ambilor termeni corelativi. În schimb, transferul de semnificaţie se produce efectiv atunci cînd substituţia are loc : „Cine-i tînăr şi viteaz / Bujori poartă în obraz".

Este greu să descoperim şi alte forme metaforice consacrate care să folosească material de construcţie similar cu al comparaţiei, adică din mediul florei şi ornitologiei

[1] Ibidem, p. 145.
[2] Ibidem, p. 169.

(limitat şi acesta, cum am văzut), deoarece realitatea poetică nu ne-o permite.

Iau naştere expresii poetice bazate pe un material de construcţie infinit mai variat decît al comparaţiei iar faptul iese mai bine în evidenţă dacă apelăm la alte specii, a căror existenţă e aproape imposibil de conceput fără modul metaforic al reprezentării, cum ar fi proverbul şi cimilitura. Deocamdată, din sfera eroticului mai pot fi citate încă trei şabloane general acceptate în limbajul poetic, precum şi în vorbirea obişnuită : *foc, păcat, inimă*. De data aceasta, sistemul tropic se naşte prin interferenţa unui termen abstract cu altul concret sau a doi termeni abstracţi, de pildă *noroc-foc, necaz-păcat*. La mijloc se află principiul că o stare afectivă puternică este simţită fie ca o maladie reală *(dragoste-boală-păcat)*, fie ca un fenomen fizic cu efecte catastrofale *(dragoste-foc)*. Într-un text din antologia lui Blaga :

„Două doruri într-un loc,
Nu trăbă mai mare foc.
Două doruri într-o ţară,
Nu trăbă mai mare pară" [1],

metaforizarea este indecisă deoarece compoziţia figurează ambii termeni corelativi. Fiecare termen în parte, *dor-foc*, îşi păstrează încă propria individualitate, nerealizînd o unitate semantică decît prin raportare. Unitatea de sens este perfectă în cazul transferului :

„Ţiţo, Ţiţo, copiliţă
Cu sîn alb de porumbiţă,
Nu da foc inimilor
Dă pace voinicilor" [2].

Sau alt exemplu similar :

„Blestemat să fie locul
Unde mi s-a aprins focul
De-mi tot plîng acum norocul" [3].

Cuvîntul *foc* depăşeşte sfera eroticului substituind şi alţi termeni cu valoare afectivă. În doinele de înstrăinare, ostăşie, oprimare, el intră în corelaţie cu *necaz* :

[1] Lucian Blaga, op. cit., p. 105.
[2] Vasile Alecsandri, op. cit., p. 179.
[3] Ibidem, p. 154.

„Frunză verde siminoc,
De scîrbă, de mare foc
Stau în codru și gîndesc
Ce să fac ca să trăiesc“ [1]

Poetul a descoperit și un sinonim, *de scîrbă*, pe care îl introduce realmente în text. Metaforizarea nu este perfectă, deoarece, prin această diversiune, termenul „omis“ este uzurpat în parte. Dacă ne aflăm în situația de a hotărî între *scîrbă, tristețe, necaz*, nu înseamnă că structura indecisă a tropului impune restricții asupra valorii poetice a textului. Discuția nu vizează ierarhizarea expresiilor figurate dintr-o asemenea poziție lipsită de perspectivă, ci fizionomia lor. Le recunoaștem astfel mai ușor în vederea unei tipologii generale. În versurile „Și loc n-are să se pue / Să cînte focul să-și spuie“, expresia *să cînte*, care ocupă un „spațiu“ similar doar de natură metrică cu *de scîrbă*, nu intră în constituția metaforei indecise, deoarece are funcție strict comunicativă și nu ambiguă, substituibilă, ca în celălalt caz. În ultimul exemplu, *focul* se află în relație numai cu un termen „lipsă“.

De reținut că *dragoste* găsește corespondență pe planul verbalizării în *foc, boală* și *păcat*, ca de pildă : „Și la mine n-ai gîndit ? / De păcat nu te-ai ferit“. Tratamentul este același ca și în privința cuvîntului *foc* sau *păcat*, înscriindu-se în sfera extraeroticului :

„Mă tot uit uitare lungă
Doar norocul să m-ajungă
Și norocul nu m-ajunge
Și mijlocul mi se frînge
De greul păcatelor
De sarcina armelor“ [2]

Al treilea cuvînt din această categorie, *inimă*, cunoaște doar o singură specializare, *dragoste*, cu sinonimele *dor* și *iubire*, spre deosebire de *dragoste-foc, dragoste-necaz, dragoste-păcat*. În schimb metaforizarea este perfectă :

[1] Ibidem, p. 147.
[2] Ibidem, p. 148.

„Că mă ține badea bine,
Inima lui e la mine,
Și-a mea o poartă cu sine“ [1].

Sau la Ispirescu un personaj spune : „Eară pe mine mă trimise să-i caut inima“.

Ceea ce dă prestanță neobișnuită metaforei literarizate din punct de vedere poetic este marea putere de evocare, de determinare a unui obiect, situație, stare afectivă. În acest caz, se depășește planul fizic propriu comparației ori epitetului iar metafora devine orizontică. Deschizînd largi perspective în spațiul fanteziei, ea nu se mărginește la simple asociații de obiecte strict determinate. Desigur, și acestea își au valoarea lor comunicativă, traduc atitudini estetico-filosofice, uneori de mare însemnătate. Lor le este proprie însă tendința spre detaliu și maniera de tratare barocă, pe cînd metafora este adesea monumentală, înrudindu-se cu hiperbola, alegoria și simbolul [2]. Cînd poetul rostește „Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai“, el nu realizează o descriere, ci vizează un întreg sistem de viață patriarhală. Metafora mioritică pare încărcată de sensuri interpretabile din diferite perspective etico-filosofice și, pentru că are un caracter complex, permite lărgirea considerabilă a cîmpului de referințe. Dacă artistul ar fi rămas la primul vers care cuprinde o singură metaforă (de fapt o cathareză) : „Pe-un picior de plai“, s-ar fi mărginit la o localizare banală, deoarece expresia „piciorul muntelui“, „piciorul plaiului“ (prin extindere, *gura văii, trunchiul copacului, cotul gîrlei, brațul rîului* etc.), circulă în vorbirea orală în virtutea unui cunoscut și arhaic stil de gîndire antropomorfică.

Metafora, integrabilă în categoria formelor literarizate, ar fi avut un aspect oarecum gramaticalizat. În momentul în care imaginația creatorului se extinde spre cea de a doua metaforă din versul imediat următor, „Pe-o gură de rai“, asocierea tropică dimensionează considerabil spațiul poetic. Aceasta pentru că ambele metafore par foarte contradictorii. Pe de o parte ele sînt înrudite datorită

[1] Ibidem, p. 153.
[2] Tudor Vianu, op. cit., p. 101—108.

antropomorfismului, pe de alta, deşi poetizează unul şi acelaşi aspect al naturii, prima parte să individualizeze, prin indicaţiile vagi de decor, cealaltă să abstractizeze în maniera superlativizată proprie folclorului, ceea ce l-a făcut pe Blaga să vorbească, desigur impresionist, de o anume viziune mistică a naturii.

Oricare din exemplele citate mai înainte poate fi tradus fără dificultate în comparaţie, confirmînd una dintre definiţiile clasice ale metaforei. Spunem, de pildă, că badea este frumos, eventual mîndru (în folclor aceşti termeni sînt oarecum sinonimi), ca un trandafir. Fata, la rîndul ei, pare asemenea florii, are gura dulce ca mierea, ceea ce ne aminteşte de primul subtip al comparaţiei din seria tipologică A. O încercare similară în legătură cu cele două metafore mioritice ne-ar pune în mare dificultate, deoarece echivalenţa pe planul comparaţiei ar fi aproape imposibil de găsit. Ne-am vedea obligaţi să dăm mereu explicaţii la alte explicaţii, fără a întrezări un rezultat imediat ca în celelalte cazuri. Primul vers este incredibil prin ceea ce vrea să comunice şi anume asemănarea dintre picior şi plai. Apoi, pentru ca expresia gramaticalizată, „piciorul plaiului“ (nu a trezit interes „piciorul muntelui“, mult mai frecventă, dovadă că invenţia spontană nu trebuie înţeleasă totdeauna ca un act mecanic), să capete alură baladescă au avut loc două abateri de la vorbirea curentă. Întîi s-a trecut de la exprimarea definită şi cu valoare particulară la cea indefinită, fiind mai potrivită cu stilul naraţiunii. Apoi a fost introdusă particula „de“ („Pe-un picior de plai“) care modifică şi abstractizează raporturile semantice, deşi se rămîne la acelaşi nivel de gramaticalizare. Numai în baladă se menţine forma cu *de*, vorbirea orală evitînd-o.

Cealaltă metaforă îşi menţine de asemenea individualitatea structurală, dar într-un mod mai pronunţat. Ca s-o reducem la termenii comparaţiei, ar trebui ori să spunem că „piciorul de plai“ este ca o „gură de rai“, ori că trecătoarea oilor, prin muntele împădurit, în drumul lor spre iernat este frumoasă ca o „gură de rai“. Important nu este că ne-am exprima impropriu sau şcolăreşte, ci că n-am ieşi din regimul metaforei, mai pre-

cis al modului figurat. O asemenea introducere bruscă în spaţiul poetic este destinată să şocheze, faptul amintind, din punctul de vedere al receptării estetice, de teoria kantiană a sublimului. Artistul popular îşi imaginează problematica baladei nu numai la modul ipotetic-ului (de pildă asasinatul despre care nu ştim nimic sigur), dar şi la modul ideal. Şi aceasta rezultă din tratarea portretului, din dialogul incredibil, din sensul descifrabil al metaforelor iniţiale.

Trebuie observat că aşa cum poetul nu a respectat datele realului şi a recurs la convenţii artistice în ce priveşte portretul („Perişorul lui / Pana corbului / Mustăcioara lui / Spicul grîului“), la fel a procedat şi în primele două versuri. Dacă admitem ipoteza, sugerată încă de culegătorul patruzecioptist, că drama mioritică a avut loc la sfîrşitul verii, cînd turmele se întorceau la iernat, înseamnă că primele două versuri sînt de-a dreptul contradictorii. Peisajul firesc al *Mioriţei* trebuia să fie aproximativ următorul :

„— Voi, brazi, nalţi încetinaţi,
De ce foc vă legănaţi ?
— Noi, cum nu ne-am legăna,
Că mai sînt două-trei zile
Şi p-aici pustiu rămîne.
Rămîn stîni
fără stăpîni,
Strunghiţe
fără oiţe,
Scaune făr' de băciţe.
Ţancuri mari
făr' de ciobani“ [1].

În realitatea poetică a baladei se produce o asemenea modificare de perspectivă încît versurile „Pe-un picior de plai / Pe-o gură de rai“ sînt destinate să evoce primăvara, în vreme ce următoarele, „Iată vin în cale, / se cobor la vale“ (rima *cale-vale* fiind probabil invenţia alecsandriană, datorită predilecţiei autorului pentru cuvîntul cale, foarte apreciat, de altfel, în vreme), au cu

[1] *Flori alese din poezia populară*, Bucureşti, Biblioteca pentru toţi, 1960, p. 247.

totul altă semnificație. Mai reținem și amănuntul, extrem de important pentru înțelegerea sensului metaforelor inițiale din *Miorița* că totdeauna în folclor înstrăinarea, înțeleasă ca moarte, ostășie ori măritiș, este însoțită de peisaje dezolante. Cu toate acestea, artistul popular a apelat la un context „inadecvat", adică a preferat imaginea primăverii (după modelul „Vine, vine luna mai / Se preface totu-n rai"), pentru a accentua tocmai ideea dramei. Dacă metaforele mioritice din primele două versuri n-au fost elaborate fără intenție, cu atît mai mult utilizarea lor nu este întîmplătoare. Primele versuri ale *Mioriței* îndeplinesc condițiile ideale (din punctul de vedere al folclorului, ceea ce nu exclude, în concepția noastră, creația scrisă), ale metaforei literarizate.

Există totuși o mare deosebire între acestea și metaforele de tipul „Am iubit un trandafir", privind modul de răspîndire la nivelul speciilor și al genurilor. Unele circulă în toate sectoarele literaturii orale și concretizează, împreună cu comparațiile, modele de frumusețe umană, pe cînd celelalte se fixează numai la baladă. Faptul nu este singular. Metafora „voinicii codrului" ne duce cu gîndul la poeziile de haiducie și, mai mult decît atît, la texte de tipul :

„Sub poale de codru verde
O zare de foc se vede
Și la zarea focului
Stau voinicii codrului" [1].

Dacă se întîmplă ca expresia amintită să apară în altă parte, noi știm că locul ei de origine se găsește într-o anumită serie de variante ale liricii. Repertoriul de termeni poetici se lărgește astfel considerabil, deoarece artistul anonim în faza literarizării, nu utilizează una și aceeași formă tropică pentru mai multe situații, ci se vede obligat să inventeze altele noi, proprii fiecărei împrejurări specifice. Eliminînd un termen al comparației, el își creează singur dificultăți pe care știe să le rezolve fixîndu-se la forma care îi convine. Pe de altă parte cititorul care nu este familiarizat dinainte cu un limbaj formalizat („am o mîndră ca o floare", sau „calul aleargă

[1] V. Alecsandri, op. cit., p. 151.

ca vîntul și ca gîndul"), nu acceptă convenții extraliterare care țin de mentalitatea etnografică, indiferent dacă facilitează stabilirea anumitor tipuri de imagini.

Metafora există în sine, de regulă, în baza criteriilor literare. De aceea descifrarea ei pretinde un efort de imaginație și nu numai de cunoștințe etnografice. De aici rezultă și una dintre deosebirile existente între metafora specifică cimiliturilor, neliterarizată și cele din categoria „Pe-un picior de plai" ori „Sub poale de codru verde". Cînd poetul se exprimă în felul următor : „Mă-ntorsei iară pe plai / Cu mireasa pe sub strai" sau „Dacă văzui și văzui / Șoim de codru mă făcui", el caută să evidențieze cît mai pregnant aspecte caracteristice ale realității dar nu ajunge la șablon. Din contra, pentru una și aceeași imagine inventează, în exemplele citate, două metafore, *voinicii codrului, șoim de codru*. Cealaltă metaforă, *mireasă* pentru *armă*, de asemenea nu poate deveni clișeu, avînd valoare locală, în schimb imaginația noastră este astfel solicitată, încît să putem opera rapid și spontan substituirile fără dificultate. Proza, mai săracă în metafore literarizate, cunoaște totuși exemple similare : „Spune, tată, și nouă, descoperim într-un basm de Ispirescu, cine este *vipera* aceea". Sau : „dară nici el nu fu mai breaz", „apoi foamea îi dete de știre" ; „căci era spirt, știi colea, cum trebuie omului, mînă dreaptă, nu altceva" ; „unde era pomana aceea să se poată urca" ; „adormind el cu gîndul țintă la dorința ce-l chinuia ; „pasă-mi-te se ascuțise la minte" ; „Feciorii de boieri nu putură mistui vorbele ciobănașului și puseră în gînd să i-o coacă și se culcară" etc.

Alt tip de metaforă dă impresia de folosire improprie a termenilor. În fond nu se abate de la modalitatea clasică de constituire a tropului, și anume principiul substituirii, însă ceea ce o individualizează este funcția ei specială de clarificare a sensului altui cuvînt din imediata apropiere. O asemenea metaforă nu are o existență absolută și de sine stătătoare, de aceea unii cercetători încearcă s-o elimine din discuție. Ea rezultă din modul special în care omul din mediul etnografic tratează anumite stări afective. Astfel, dacă dragostea (metaforizată în *dor* ori *inimă*) creează impresia de *foc*, ne așteptăm să

fie însoțită de termeni care s-o califice în acest sens : „Inima de dor e arsă / că bădica-i dus de-acasă". Materializată ori personificată, dragostea (inima, sufletul) se poate rupe, frînge, sfărîma etc. :

„Cum ziceai, ziceai,
Inima-mi rupeai,
Mai zi înc-odată
Și mi-o rupe toată" [1].

Sau alt exemplu :

„Cînd mă uit la casa ta
Mi se rupe inima.
Și cînd îți zăresc îmbletul
Rău îmi arde sufletul" [2].

Întreaga ființă suferă transfigurări după modelul regnului vegetal devastat de mari catastrofe cosmice :

„El se suie sus pe cracă
Și tot cîntă de mă seacă" [3].

Sau :

„Vai de mine ! Ce păcat
Ele că m-au fărmecat
Și-n trei zile m-au uscat,
M-au uscat, m-au vestejit
Ca stejarul înfrunzit
Cînd de brumă e atins
Sau de mare foc cuprins" [4].

Proza se comportă și ea la fel : „Apoi foamea îi dete în știre că el viază încă ; se sculă de pre mormînt cu inima zdrobită de durere și de întristare, se duse la viță și cu mare mîhnire văzu că se uscase" [5]. Sau : „Fu deajuns o uitătură ; căci îi răpi inima" [6], construcție care amintește de expresia orală consacrată și figurată, *frumusețe răpitoare*.

Impresia de inadecvare este aceeași și în afara sferei eroticului, funcția metaforei fiind de a evita exprimarea banală, ceea ce nu exclude, în multe cazuri, riscul gramaticalizării. Astfel, construcțiile oscilează între forme

[1] Ibidem, p. 213.
[2] Ibidem, p. 214.
[3] Ibidem, p. 156.
[4] Ibidem, op. cit., p. 144.
[5] P. Ispirescu, op. cit., p. 147.
[6] Ibidem, p. 288.

șocante de tipul „De *țipă* sufletu-n noi" și altele destul de palide ca („Și-mi *pierd* ziua tot pe cale", sau : „Ea, biet, nu știa unde bate diavolul de zmeu"), încît unele dintre ele s-au integrat în vorbirea orală, trecînd aproape neobservate. Problema centrală a stilului vorbirii nu este, în ultimă instanță, de a repartiza formele tropice în clase, ci modul în care cuvintele aflate în circulație aderă sau nu la sensurile figurate. Sînt foarte dese cazurile cînd cuvinte obișnuite în dicționar provoacă, în momentul rostirii, în mod fatal asociații poetice, fără ca noi să avem conștiința unei astfel de comunicări. La Ispirescu găsim propoziția „Pe dînsul, vezi, nu-l mai prindea somnul". Expresia subliniată este fidelă și în alte situații *modului figurativ* : îl fură somnul, îl doboară somnul, îl ajunge somnul.

Datorită destinului foarte sinuos și complicat pe care îl au cuvintele în vorbirea orală sau poetică, putem vorbi de un alt subtip al metaforei literarizate. În acest caz există trei situații. Sînt expresii consacrate numai la nivelul versului ori al propoziției, ca acelea citate deja în legătură cu cuvîntul somn. Pot fi adăugate și altele : „Foamea la pămînt mă trage" ; „De cînd focul ai pornit / Mulți voinici ai prăpădit". Altele se bazează pe sensul arhaic al unui termen ori expresii : „Pe cel deal, pe cel colnic / Trece-o pruncă ș-un voinic" ; „Fă-n pădurea cea din dos" ; „Ce mă blestemi așa rău ? / că îmblu de rîndul tău" ; „Dară strigară de surda" ; „Fugi d-acolo, voinice" ; „Am intrat făr' de musteață / Ș-acum arunc cărunteață", „Las' că mi te-oi drege eu / cînd a veni birul greu". În sfîrșit :

„Ear de-ar fi potera grea
Care paște viața mea
Las' să vie că am flintă
Pentru poteră gătită
Să-i pun plumbul subsuoară
S-o străbată-n inimioară" [1].

În aceeași manieră se constituie a treia serie de metafore. Sensului arhaic i se adaugă și un mod de formulare specific folclorului, motiv pentru care atît aceste metafore cît și cele anterioare tind să se ermetizeze :

[1] V. Alecsandri, op. cit., p. 149.

„cînd va fi soarele în cruci" ; „acesta cum văzuse ce plăcintă i se pregătește" ; „cînd se întoarse la frații săi începuse a intra alba în sat". În legătură cu toate acestea trei categorii de variante este greu de făcut delimitări foarte precise, granițele dintre ele fiind adesea insesizabile.

În schimb, ne putem pronunța cu mai multă certitudine cînd e vorba de acele metafore inventate de Alecsandri după modelul artei culte și care ar putea constitui un subtip aparte. Și ele sînt ilustrative pentru a ne da seama de sensul intervențiilor poetului. Termenii introduși de el sînt, în anumite cazuri, inadecvați din punctul de vedere al gîndirii populare. De pildă, cînd își imaginează rîul ca o pînză, expresia poate fi acceptabilă poetic dar nu și folcloric, poeziei populare fiindu-i străină asemenea viziune estetică.

Cuvînul *verde* apare și el într-un context incredibil, autorul vizînd ideea de aprig, viteaz, bărbătos : „Să fii verde la război / Să scapi țara de nevoi". Un personaj de baladă, Serb-Sărac, face declarații de dragoste tipice pentru orice autor de poezie patriotică din secolul trecut :

„Floricică din zebrea
Răsărită-n calea mea !
De-ți sînt drag, de-ți sînt pe plac
Mîini vîrtej am să mă fac
Să vin turcilor de hac" [1].

Asemenea condiționare naivă nu aparține literaturii orale ca și tonul ironic al lui Doncilă după ce eroul își salvează sora.

Metaforele respective circulă în creația poetică, dar își au originea în alte *contexte-matcă :*

„Bietul om ! noroc nu are,
I-am dus lui o fată mare,
Și numai dintr-un sărut
Capul lui și l-a pierdut" [2].

Textul devine greoi și prin utilizarea abuzivă a pronumelui personal. Un cîntec-pamflet este de asemenea neconvingător prin metaforele pe care le realizează :

[1] Ibidem, p. 69.
[2] Ibidem, p. 74.

„Vai de sînu-ți plin de dor
Cît e el de hrănitor
Și la epe căzăcești
Și la cîni flămînzi nemțești,
Și la pilafgii turcești
Și la rîme ciocoiești" [1].

Petre Ispirescu repetă aceeași experiență în proză. El construiește fraze acceptabile ca arhitectură, dar presărate din loc în loc de termeni metaforici improprii : „Ciobanul se făcuse mititel lîngă un mărăcine înflorit, pe lîngă care păștea calul său și se puse pe gînduri. Se uita pe cer la drumul robilor, vedea cum se mișcă carul, fata care duce apă în doniți pe cobilițe. Se mira de razele ce eșa din luceafăr, și căuta cu mare dorință să cunoască care din candelele atîrnate în cer ar fi aceea a fetei împăratului ca să se închine la ea" [2]. Lăsînd la o parte preocuparea excesivă pentru amănunt și pictural, imaginea candelelor „atîrnate în cer", pentru care artistul popular are alte echivalențe la îndemînă, aparține mai curînd scriitorului familiarizat cu opere „culte".

Totodată, proza se distinge față de poezie printr-un grup de metafore care ar putea ilustra o serie tipologică aparte. Ele se bazează tot pe tehnica transferului, dar partea verbalizată o constituie o sintagmă întreagă, cristalizată și consacrată sub forma expresiei ideomatice, proverb ori zicătoare. De aceea o numim metaforă ideomatică. Desigur, orice construcție poetică aderă, ca limbaj, la statutul de idiom dar în cazul metaforei avem în vedere și caracterul absolut instituționalizat al acesteia, în sensul că orice ins din colectivitate are dreptul să o trateze ca pe un element al vocabularului, în interesul comunicării. În același timp, independent de voința lui, obține efecte poetice. Cînd povestitorul folosește expresia *omul dracului,* el realizează o metaforă literarizată, vizînd caracterul cuiva. În momentul în care a apelat la o formulă asemănătoare ca funcție dar dezvoltată, „de omul dracului, să dai și să scapi", așa cum o găsim la Petre

[1] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor,* 1866, p. 246.
[2] P Ispirescu, op. cit., p. 247.

Ispirescu, metafora literarizată amintită a fost instaurată într-o construcție cristalizată. Dacă în cazul metaforei literarizate, a comparației, epitetului, artistul trebuie să respecte condițiile impuse de *contextul-matcă*, dincoace are în vedere anumite tipare verbale prestabilite. Cînd optează în favoarea lor, spunem că o face pentru colorarea stilistică a textului dar, în același timp, accentuează și caracterul de idiom, de intraductibilitate a frazei. Insolitul formalizării și plasticitatea reprezentării sînt trăsături distincte ale metaforei ideomatice, mergînd pînă la ermetizare, astfel încît adesea, șocați de inventivitatea artistului, nu mai facem efortul de a le traduce în termeni noționali, îndeosebi cînd le descoperim în proză, preferînd gratuitatea jocului de cuvinte și al contemplării. Subconștientul nostru este avertizat însă de faptul că ele închid valori mult mai profunde decît ni se dezvăluie la prima vedere, cu alte cuvinte semnificația realistă stă dincolo de forma verbalizată. De obicei interesează sensul derivat. În fraza „dară să știi că în casa noastră voi să cînte cocoșul eară nu găina", există un raport obiectiv între cei doi protagoniști, fără vreo semnificație poetică. Naratorul însă a fost preocupat de înțelesul figurat al expresiei, adică metaforic, deoarece în concepția lui și a noastră este vorba de alți protagoniști. Între zicătorile „a vorbi ca nuca în perete" și „s-a dus unde a înțărcat dracul copiii" se află o deosebire de natură tropică, prima fiind o comparație destinată să sublinieze nechibzuința cuiva în vorbire, cealaltă o metaforă. De unde rezultă că împărțirea în clase diferite a celor două specii folclorice pe baza formelor figurate nu poate fi absolutizată.

În studiile de poetică folclorică un interes aparte l-a trezit așa-zisa *metaforă infirmată*. Ea are la bază o anume ambiguitate tropică, de aceea Ion Coteanu o tratează la capitolul despre comparație. Acest lucru ni se pare complet justificat deoarece metafora se trădează adesea pe sine. Dealtfel însuși artistul anonim nu intenționează să evoce o secvență de viață printr-o formă concisă, ci să admire, să laude etc., ceea ce îl face să prefere adesea descrierea amănunțită, proprie comparației. Nu lipsește nici intenția de superlativizare, cu care metafora de asemenea nu se împacă, pentru a se crea impresia că ceea ce se narează ține de domeniul senzaționalului. Ne explicăm astfel de ce „metafora infirmată" apare frecvent în epică și în descîntece. Exemplul tipic, adesea citat, îl constituie un pasaj fastuos din *Oprișanul* :

„Slugi, aprozi, copii de casă !
Voi dormiți și nu vă pasă
Soarele c-au răsărit
Și pe mine m-au trezit.
Dar voi oare nu gîndiți
Cînd în somn vă leneviți
Că am țară de domnit,
Giudecăți de săvîrșit
Și boieri de boierit ?
Toți aprozii se trezea
Și lui Vodă răspundea :
— Rămîi, Doamne, liniștit !
Soarele n-au răsărit,
Dar în locu-i au sosit
Oprișan din Stoienești
Cu averi împărătești.
El în curte au intrat
De zebrea au aninat
Un cîrlig de împărat
Cu pietre scumpe lucrat,
Ce lucește ca un soare
Într-o zi de sărbătoare" [1].

Unei afirmații îi urmează o negație, evident truc stilistic. Naratorul înfățișează lucrurile într-o formă învăluită, ca și în descîntec, pentru a-l deruta pe ascultător, ca și cum ar urmări efecte de teatru. Într-adevăr, *Oprișanul* este o baladă reprezentabilă datorită diferitelor răsturnări de situații. Desigur, domnitorul, ca erou fictiv, nu putea să fie decît extrem de uluit cînd i s-a dat dezlegarea metaforei ; nu a răsărit soarele, ci a venit la domnie presupusul uzurpator însoțit de turme, de averi fantastice. A se observa cum comparația se infiltrează insidios în structura

[1] Vasile Alecsandri, *Poezii populare ale românilor*, Minerva, 1971, p. 123.

metaforei, iar artistul reușește să mimeze atît de bine aparențele, încît să acceptăm în mod firesc convenția artistică :

„La mijlocul drumului,
La puțul porumbului
Văzui floarea cîmpului,
Dar nu-i floarea cîmpului,
Și-i chiar ochiul șarpelui,
Șarpe lung cu solzii verzi,
Nici să-l vezi, nici să-l visezi“ [1].

Sau alt exemplu de metaforă infirmată ori de comparație insidioasă :

„Frunză verde de negară,
Bujor se suie pe-o scară . . .
Plîng săraci cu jale-amară,
Că nu-i scara Domnilor
Și e scara hoților,
Calea neagră-a morților !“ [2].

Poezia descoperă o infinitate de forme de expresie pentru a rezolva anumite situații și tocmai de aceea nu avem dreptul să afirmăm că unele *moduri* tropice sînt „inferioare“ altora. Fiecare în parte își îndeplinește rolul poetic pentru care a fost conceput și atîta tot. În cazul de față, metafora infirmată cu arhitectura ei amplă era mai potrivită. De aici nu rezultă că folclorul nu a inventat și alte tipuri metaforice, așa cum s-ar părea că înclină să creadă unii cercetători. Pornind de la o afirmație a Monicăi Brătulescu despre caracterul „rudimentar“ al metaforei populare, determinat de magie, Lorenzo Renzi crede că aceasta ar fi o trăsătură a întregului folclor românesc [3]. Era firesc ca autorul italian să ajungă la asemenea concluzie dar trebuia s-o limiteze cel mult la materialul pe care l-a cercetat și anume la cîntecul bătrînesc, dacă nu s-o restrîngă la cele cîteva tipuri de metafore selectate. În ceea ce ne privește, ne-am oprit îndelung asupra unor categorii de metafore denumite literarizate, similare ca funcție și structură cu cele

[1] Ibidem, p. 17.
[2] Ibidem, p. 99.
[3] Lorenzo Renzi, op. cit., p. 494.

„culte“, fără a stabili grade valorice între formele tropice. Pe de altă parte ni se pare eronat să credem că atîta vreme cît poezia orală se comportă în actualitate asemenea oricărui fenomen literar se caracterizează în același timp prin forme rudimentare, incipiente. Ele nu lipsesc într-adevăr și nici literatura „cultă“ modernă nu face excepție, dar nimic nu ne îndreptățește să credem că ar fi dominante.

Un alt subtip de metaforă infirmată dă impresia de cimilitură și circulă într-o categorie de variante ale liricii. Și aici se pune accent pe insolitul situației :

„Boala mea nici că s-a duce
Pîn' ce tu nu mi-i aduce
Mură-albastră și amară,
Sloi de gheață-n miez de vară
— Oh, drăguț bărbatul meu,
Ajuta-ți-ar Dumnezeu !
Eu toți munții am călcat,
Mură-albastră n-am aflat,
Sloi de gheață n-am găsit,
Că pămîntu-i încălzit.
— Muierușcă din Brașeu !
Mură albastră-i ochiul tău
Care mă ucide rău.
Sloi de gheață netopită
E chiar inima-ți răcită
Și de mine dezlipită“ [1].

Mai răspîndite sînt metaforele *opoziționale*, „de relație“ sau „onomastice“, fiind însoțite de comparații ori de epitete, cu alte cuvinte bazîndu-se și ele pe ambiguitatea tropică. De obicei au valoare portretistică și caracterologică :

„Anicuța romîncuța,
Luceafărul satului
Salba împăratului“ [2].

Încă un exemplu :

„Mîndră masă e întinsă
Și de mari boieri cuprinsă.

[1] V. Alecsandri, op. cit., p. 37—38.
[2] Ibidem, p. 72.

Tot boeri de-a oştilor
Puterea domniilor
Şi groaza duşmanilor“ [1].

Ambii termeni apar cu mai multă distincţie în versuri ca „Soţioara lui / Floarea cîmpului“ ori „Chiră Chiralină / Floare de grădină“, exemple integrate de Lorenzo Renzi la tipul „Metafora ca epitet“ (Lină Cătălină / tînără zambilă / floare din grădină“), subgrupa „femei = flori“, deşi pot aparţine mai degrabă comparaţiei fără copulă.

Metafora ironică se bazează pe o amplă cumulare de termeni, a căror tălmăcire dezice o afirmaţie făcută anterior. În folclorul nostru există cîteva texte foarte bine cristalizate şi individualizate. Unul dintre ele aparţine liricii de dragoste :

„Nu mai plînge, fa,
Că eu te-oi lua
De soţia mea
Cînd se va vedea
Ursul cu cercei
Împlînd după miei,
Lupul cu cimpoi
Îmblînd după oi,
Vulpea cu mărgele
Culegînd surcele,
Sau iepure şchiop
Într-un vîrf de plop“ [2].

Altele circulă în doinele de înstrăinare, de ostăşie şi, mai ales, în lirica de nuntă, prototip fiind următorul, neînregistrat de Alecsandri :

„Taci, mireasă, nu mai plînge
Că la maică-ta te-oi duce
Cînd s-o-ntoarce gîrla-ncoace
Şi gîrloiul pe dincoace“ [3].

Un asemenea mod indirect de comunicare, impropriu de altfel metaforei propriu-zise, se traduce clar prin expresia „niciodată“. Nu totdeauna, prin urmare, limbajul poetic vizează conciziunea. Proza reformulează şi ea aceeaşi idee

[1] Ibidem, p. 125.
[2] Ibidem, p. 35.
[3] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, vol. V, ed. cit., p. 136.

poetică în termeni ca „la sfîntul aşteaptă“ sau „vei mai căpăta şi tu cap la moşii cei verzi şi la paştele cailor“.

În încheiere, credem că putem grupa metaforele analizate în următorul tabel tipologic :

Tip	Subtip	Model
Metafora literarizată	Subtip 1	„Am iubit un trandafir“ „De-a fi puica mea frumoasă“ „Blestemat să fie locul“ „Pe-un picior de plai“ „Căci era spirt, ştii colea, cum trebuie omului, mînă dreaptă, nu altceva“
	Subtip 2	„Cum ziceai, ziceai“ „Fu deajuns o căutătură căci îi răpi inima“. „De ţipă sufletu-n noi“. „Ea, biet, nu ştia unde bate diavolul de zmeu“.
	Subtip 3	„Foamea la pămînt mă trage“ „Las' că mi te-ai drege eu“ „Cînd se-ntoarse la fraţii săi începuse a intra alba în sat“.
	Subtip 4	„Să fii verde la război“ „şi căuta cu mare dorinţă să cunoască care din candelele atîrnate în cer ar fi aceea a fetei împăratului ...“
Metafora ideomatică		„de omul dracului să dai şi să scapi“ „dară să ştii că în casa noastră eu voi să cînte cocoşul eară nu găina“.
Metafora infirmată	Subtip 1	„Soarele c-au răsărit“ „La mijlocul drumului“ „Frunză verde de negară“
	Subtip 2	„Boala mea nici că s-a duce“
Metafora opoziţională	Subtip 1	„Anicuţa romăncuţa“ „Mîndră masă e întinsă“
	Subtip 2	„Soţioara lui“ „Chiro Chiralino“
Metafora ironică		„Nu mai plînge fa“ „Taci mireasă nu mai plînge“ „La sfîntul aşteaptă“

După cum se poate constata din această schiță pe care o considerăm provizorie datorită materialului incomplet utilizat, la configurarea metaforei concură deopotrivă lirica, epica versificată ori în proză, fiecare relevînd tipuri proprii dar, în același timp, toate împreună reușind să fie apte pentru realizarea formei comune și anume metafora literarizată. De altfel, nici un trop nu se abate de la o asemenea regulă, iar faptul se explică prin materialul verbal necesar plăsmuirii imaginilor, ceea ce conduce fatal la experiențe general cunoscute pe planul creației dintotdeauna. Dacă opera folclorică, oscilează între forme rudimentare și savante, ca și cea „cultă", trebuie să supunem cercetării ambele aspecte ale creației pentru a ajunge la rezultate acceptabile atît din perspectiva poeticii folclorice cît și a poeticii generale.

Hiperbola

Comparația superlativizată și metafora infirmată se găsesc uneori în serviciile hiperbolei, datorită posibilităților lor de sugerare a impresiei de grandoare. Ca formă tropică, hiperbola își are locul în epica eroică versificată ori în proză. Cu toate acestea, la Alecsandri, poet romantic, ea apare oarecum sporadic. Se pare că poetul a preferat imaginii liricizate, colecția sa confirmînd într-adevăr o observație a lui Maiorescu formulată în timpul polemicii cu D. Zamfirescu despre lirismul folclorului ca trăsătură etnică. Novăceștii sînt aproape de nerecunoscut în colecția culegătorului patruzecioptist, întrucît aventura eroică specifică acestor personaje maiestuoase este, în general, restrînsă în favoarea introducerilor, a dialogurilor și a descrierilor ample. Este greu de precizat în ce măsură asemenea compoziții liricizate ne fac să ne gîndim la un anume stil folcloric moldovenesc, mai ales în privința epicii și în ce măsură este vorba de un stil alecsandrian. Faptul că ne aflăm într-o asemenea dilemă nu constituie decît un elogiu meritat de culegătorul de altă dată, dar, în același timp, și un avertisment că polemica Maiorescu-Zamfirescu a avut un sens mai adînc decît se pare la prima vedere. În concluzie, un studiu al hiperbolei pe baza colecției Alecsandri ni se pare greu de realizat, întrucît ne folosim de un material nereprezentativ prin caracterul său limitat.

Meritul excepțional al lui Alecsandri este că, în textele pe care le-a realizat prin culegere, a creat doar iluzia hiperbolizării, ceea ce constituie un mod de a gîndi în favoarea literarizării. Poetul patruzecioptist nu a făcut-o fără temei. El a sesizat această manieră stilistică în însăși esența poeziei populare. Cele cîteva texte epice citabile ne introduc în atmosfera proprie legendarului. Alecsandri, poet patruzecioptist cu gîndire politică afișată, s-a oprit asupra anumitor eroi de baladă, cu gîndul că memoria cîntecului bătrînesc este prin definiție un fapt de recunoștință și de gigantizare. Unul dintre ei era Radu Calomfirescu ale cărui conflicte cu domnia conveneau gîndirii patruzecioptiste.

Culegător extrem de experimentat pentru vremea lui, și într-o privință inegalabil, asemenea lui Ispirescu, poetul a reușit să sugereze impresia hiperbolizării prin utilizarea unor trucuri de limbaj specifice folclorului. Spre exemplu, în anumite momente critice, cînd Radu Calomfirescu, Novac ori Badiu trebuiau să se avînte în luptă, poetul patruzecioptist, „sfătuit" de artistul popular, invocă formula „Bate tu marginile", ceea ce înseamnă, în sens folcloric, începutul unei aventuri excepționale. Hiperbola este una dintre puținele forme tropice, dacă nu singura, care uzează într-un mod cu totul aparte de un anume tip de convenție artistică. A monumentaliza portretul unui erou, procedeu pe care Lorenzo Renzi îl tratează la capitolul metonimiei, a nara întîmplări senzaționale despre personaje care se luptă cu oști întregi, a crede că un singur om poate să salveze țara de năvălitori, înseamnă să accepți un anume joc al fanteziei, sinonim, în cazul de față, viziunii hiperbolizate cu care omul din mediul etnografic era cu siguranță familiarizat încă din perioada basmului.

Personificarea sau prosopopeea

Dacă metafora își are originea în concepțiile tabuistice, personificarea ne introduce în sistemul gîndirii animiste primitive. Omul din mediul etnografic, pe o treaptă inferioară a cunoașterii, a atribuit fenomenelor și, în general, lucrurilor neînsuflețite propriul său comportament. Un rol însemnat l-a avut și totemismul, credințele în metamorfoză, iar cînd acestea s-au dovedit perimate din punctul de vedere al practicii sociale, ideea comuniunii omului cu mediul natural a persistat sub diferite forme pe planul creației poetice, deoarece imaginației i s-a recunoscut de foarte timpuriu calitatea de a fi mai puțin riguroasă în stabilirea raporturilor concrete cu realitatea. Așa stînd lucrurile, am putea considera și personificarea o formă incipientă de gîndire, ca și metafora infirmată. Pe noi ne interesează în ce măsură una și aceeași formă poetică slujește scopului pentru care a fost elaborată. Dacă metafora cunoaște tipuri de tranziție care s-au perpetuat și care, în loc să dispară, au căpătat un anumit grad de stabilitate, faptul explicîndu-se datorită sarcinilor variate care trebuiau rezolvate, nu înseamnă că ea nu a depășit acest stadiu. În expresia „omul dracului" a fost încălcat tocmai principiul tabuistic care stătea la originea metaforei, dar totodată a persistat un procedeu propriu constituirii acestui trop și anume comunicarea indirectă, asigurîndu-se un grad superior de generalizare în comparație cu formula mai veche și mai concretă „cel de pe comoară". Astfel „omul dracului" și „cel de pe comoară", două metafore care par să aibă origine comună, se bazează pe ideea transferului, dar se deosebesc fundamental în privința gradului de abstractizare.

Personificarea cunoaște și ea același fenomen de adaptare la condițiile comunicării figurate oscilînd, la nivelul general al folclorului, între forme specifice unor moduri mai vechi de gîndire și altele literarizate. Primele au fost mai rezistente în epica fantastică și în anumite sectoare ale ritualisticii, în colinde, incantații, descîntece. Reprezentativă ni se pare *Arcoș-Pașa și Gerul*, neînregistrată de Alecsandri deși, dacă am ține seama de localizările stabilite de Petru Caraman, trebuia să fie foarte răspîndită în Moldova. Imaginea personificată a genului este astfel concepută încît textul respectă o anume viziune mitică. Personajul nu apare ca o forță brută a naturii, ci integrată într-un sistem ierarhic de natură sacrală : el se supune unei ordini prestabilite. Totodată elementele de portret pot fi interpretate și ca metafore :

„Foaie verde de mălură,
Ieșea gerul din fîntînă
Cu toiag de gheață-n mînă,
Cu căciula de zăpadă,
Cu mustăți de chidă albă,
Și din chică
Roua-i pică" [1].

Gerul oscilează între fenomenalitate, datorită predominării albului dar și individualizare și personificare prin cele cîteva indicații anatomice. Asemenea ambiguitate de situații caracterizează personificarea folclorică din cîntecele bătrînești. La mijloc este un proces de adaptare, de transformare, modernizare, într-un cuvînt de literarizare. *Soarele și Luna* a suferit o modificare similară. Bănuim că într-o ipostază mai veche conflictul, personajele erau înfățișate mai arhaizant. Dar concepțiile mai noi au pretins atenuarea problematicii incestului, în așa fel încît aceeași narațiune să dea impresia că nu este vorba de o căsătorie reală *frate-soră*, ci de una disimulată *soare-lună*, personaje astrale cărora li se atribuie un comportament uman. Și în *Cicoarea* se uzează de personificări indecise. Introducerea, bazată pe metafore opoziționale, ne-o înfățișează pe „Zîna florilor / floarea zorilor", permițîndu-ne să ne gîndim fie la un personaj mitic, fie la unul feminin real, stăpîn al unui ritual tainic, probabil la origine cu semnificație erotică. Tocmai de aceea „Drăguț sfîntul Soare" trimite după ea s-o pețească „doi luceferi". Cuvintele acestora, „Vrei pe sfîntul Soare / Că el e mai mare", dovedește că logodna pretinsă are un caracter simbolic : soarele vrea să se asigure de dominația lui asupra regnului vegetal. Răspunsul acestuia, specific legendelor etiologice, pare totuși derutant, întrucît infirmă din nou personificarea :

[1] *Balade populare românești*, vol. I, ed. cit., p. 299—300.

„Lăsați-mi-o-n pace,
Că mi-o voi preface
În fragedă floare,
Floare de cicoare,
Cu ochii după Soare.
Cînd oi răsări,
Ea s-o-nveseli ;
Cînd oi asfinți,
Ea s-o ofili ;
Cînd oi scăpăta,
Ea s-o aduna“ [1].

Vasile Alecsandri a intuit perfect situația specială a personificării și chiar a speculat-o, astfel că textele sale dau impresia de fabulă, etiologicul fiind înlocuit cu o ușoară intenție moralizatoare. Ideea din *Cicoarea* reapare în *Șoimul și Floarea fagului*, dar la cuvintele ademenitoare ale Șoimului, Floarea îi răspunde, semeț, dovadă că altele sînt raporturile dintre cei doi protagoniști. *Brumărelul* este o metaforă infirmată, dar totodată și o personificare indecisă :

„Într-o verde grădiniță
Șade-o dalbă copiliță
Pe-așternut de calomfiri
Trece-un voinicel cu grabă,
Și din fugă o întreabă :
Spune-mi dalbă copiliță
Cu rumena ta guriță
Ești nevastă, ori ești fată,
Ori zînă din ceri picată ?“

Întregul pasaj, dacă nu ținem seama de primele versuri destinate să deruteze, convinge că este vorba de personaje umane. Dar urmează infirmarea :

„— Nici nevastă sînt, nici fată,
Nici zînă din ceri picată,
Ci sînt floare garofiță
Răsărită-n grădiniță ;
Dar tu, voinicele, spune,
Ești însurat ori ești june ?

[1] Ibidem, p. 295.

— Eu sînt, dragă, Brumărelul,
(Îi răspunse voinicelul).
Eu vin seara, pe răcoare
De mă culc pe sîn de floare
Și cînd plec voios cu soare
După mine floarea moare“ [1].

Dacă epica îngăduie asemenea ipostazieri, adică plante, arbori, păsări, fenomene naturale luate ca oameni și fabulîndu-se cu ele scene erotice încît putem descifra caracterele unor personificări, lirica pare să fi accentuat ambiguitatea tropică, fără să renunțe la ideea de comuniune *om-natură*, baza reală a acestui mod de comunicare figurată. Există o serie de apelative care stabilesc natura raporturilor cu mediul înconjurător, creîndu-se iluzia că omul se află integrat într-o mare comuniune cosmică în cadrul căreia își descopere rubedenii apropiate. Sînt invocate cu familiaritate codrul, ape, păsări după modelul „Lunca țipă“, „Lunca zbiară“ ; „Frate, frate de stejar“ ; „Primăvara, muma noastră“ etc., unde impresia de personificare se naște prin improvizarea unor dialoguri cît și prin realizarea unor substituiri de termeni, astfel încît uneori procedeul constituirii acestui trop amintește de metaforă. În versurile „Dragele iubirile / Cîntă ca paserile“ se păstrează mai bine ca formă tropică. De asemenea și în textul care începe sub regimul metaforei :

„Eu mă plec, floarea-mi răspunde
Căci o jale mă pătrunde.
Arde sufletu-mi și geme
Căci mă trec fără de vreme.
Trei zile sînt înflorită
Și-apoi cad de vînt pălită.
De-abia cresc și mă fac floare
Abia mă-ncălzesc la soare
Și pe mine cade-ndată
Umbră neagră-ntunecată
Încît nime nu mă vede
Floare sînt, ori earbă verde“ [2].

[1] V. Alecsandri, op. cit., p. 28.
[2] Ibidem, p. 142.

O situație similară o prilejuiește și dorul. Ca agent al dragostei, el apare adesea personificat, deși nu-i este străină nici ipostaza metamorfozării. De aceea Ioan Șerb i-a și rezervat un spațiu amplu într-un indice de metafore, primul studiu de acest gen și unul dintre cele mai interesante realizate la noi [1]. În poezii de tipul „Dorul rîde și se duce / Bate-mi-l-ar sfînta cruce" ; „Vine dorul dinspre seară, / Despre zori el vine eară", „Ear cînd murgul nechezia / Doru-n mine se trezia", *dorul* tinde, totuși, mai timid ori mai categoric, să-și trădeze originea metaforică.

Alegoria

Alegoria este specializată pentru vorbirea aluzivă, în sensul că se rostește un lucru și se înțelege altul. Din acest punct de vedere ea se comportă asemenea metaforei, fără ca funcțiile lor să fie, totuși, identice. Există totodată o deosebire de structură și de concepție, ceea ce ne face să vorbim de o *alegorie-metaforă* și de alegoria propriu-zisă care reușește să devină perfect autonomă. În primul caz, transferul de semnificație de la un termen la altul este ușor de urmărit. Spunem din obișnuință *moarte-nuntă, nuntă-spînzurătoare, vînătoare-pețit,* ca și cum ne-am gîndi la perechile de termeni constituite în mod similar, *lună-regină, floare-fată, omul dracului-om rău.* Asemenea alegorii au un caracter limitat, deoarece individualizează o singură situație, fără posibilitatea deschiderii unor sensuri mai largi. Mai ales modelul *nuntă-spînzurătoare* are valoare strict locală, apărînd doar în balada *Corbea.* Este vorba de pasajul în care domnitorul, ironic și grosolan, îi promite bătrînei că va schimba soarta fiului ei, aducîndu-i o mireasă din pădure și cununîndu-l într-o zi de sărbătoare. Femeia nu cunoaște tîlcul cuvintelor rostite de tiran, dovadă că alegoria are un caracter ermetic, sens descifrabil doar de inițiați. Corbea înțelege pericolul care îl așteaptă, mireasa fiind spînzurătoarea, iar lăutarii înșiși călăii.

[1] *Folclor din Transilvania,* II, ed. cit., p. 661—697.

Încercarea de tăinuire a sensului real al dramei se întîlnește și în *Miorița.* Poetul popular a intuit perfect că aceeași alegorie poate căpăta interpretări diferite, ceea ce l-a și făcut pe Caracostea, în amplele sale studii asupra baladei, să explice motivul interdicției propuse de artist în cazul cînd întîmplarea ar fi relatată măicuței în termeni figurativi. Totodată alegoria mioritică („Iar tu de omor / Să nu le spui lor, / Să le spui curat/Că m-am însurat / Cu-o mîndră crăiasă . . ." etc.) este o dezvoltare amplă, foarte viu colorată, interpretabilă în termeni existențiali. Faptul este cu atît mai important în generalitatea lui filosofică, cu cît relevă un mod de gîndire specific unei întregi comunități etnografice.

Același interes etnografic reprezintă și oratia de nuntă, numai că aici faptele sînt concepute în perspectiva fastuosului, explicabile prin natura ritualului. Textul are la început un pronunțat aspect figurat, dar fiecare semn este precis delimitat, astfel încît orice ins îi înțelege valoarea semantică, cu alte cuvinte poate să descifreze întreaga serie de substitute *(împărat-mire-feciorul cutare din sat ; împărăteasa-mireasa-fata cutare din sat* etc.), avînd convingerea că asistă la un spectacol îndătinat, de unde și importanța lui general-socială. Prin alunecarea de funcție faptul concret devine improvizație poetică. Este vorba de *vînatul ritualic* [1] conceput în formă alegorică. Fiecare membru al colectivității se vede obligat să respecte ritualul, însușindu-și-l ca pe un model de conduită. Critica arhetipală ar susține că tocmai aici stă caracterul alegoric al oratiei de nuntă. Dar a echivala alegoria cu modelul, cu arhetipul, cu gestul primordial ni se pare o exagerare, deoarece riscăm să pătrundem în zonele simbolului.

Alegoria propriu-zisă este o compoziție dezvoltată, unitară și nu o simplă secvență, fie ea și distinctă, ca în cazul *Mioriței,* dintr-o operă destinată altor scopuri poetice. Noi percepem cu dificultate caracterul aluziv al comunicării, de aceea ea se desolidarizează categoric de forma parabolică sau de tip fabulă. În schimb, preferă modul tabuistic, iar convenția artistică o incomodează,

[1] Mircea Eliade, *De Zalmoxis à Gengis-Khan,* ed. cit., p. 150.

faptul ducîndu-ne cu gîndul la fondul primitiv al concepţiei general-etnografice şi nu neapărat poetice, care stă la baza acestei construcţii tropice. Reprezentative sînt cîntecele funerare, în special *Cîntecul bradului* şi *Cîntecul cel mare*, texte iniţiatice aflate în subordinea unei mentalităţi mitice. De data aceasta omul încearcă să refuze drama reală, substituind-o cu alta imaginară. Dar transferul duce direct la alegorie deoarece autorul anonim stabileşte mereu paralelisme de situaţii. Faptul are din nou explicaţii etnografice întrucît „moartea este înainte de toate un rit de trecere spre o altă modalitate de existenţă [1]". Există două tipuri de variante ale cîntecului de brad. Una intitulată *La suliţă*, sau *La lemn* este un bocet obişnuit, conceput pe baza unei alegorii simple. Ea are valoare eufemistică, de a atenua dramatismul întîmplării reale :

„Scoală taică, scoală
Scoală de te roagă
De ăi dulgherei,
Căsuţă să-ţi facă
Cu nouă fereşti,
Cu nouă uşiţe :
Pe una să-ţi vină
Miros de bucate,
Noi cînd om trimete,
Pe una să-ţi vină
Mirosu' de flori.
Pe una să-ţi vină
Dor de la copii" [2].

În asemenea texte tăierea bradului nu este considerată un sacrificiu :

„Brade, brade, frate
Cini ţi-a poruncit,
De te-ai doborît
Din ăi vîrf de munţi
Din ăi brazi mărunţi ?
Ia mi-a poruncit
Cutare om — ăl bun,
Iarna să-l scutesc,

[1] Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, ed. cit., p. 65.
[2] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, I, ed. cit., p. 256—287.

Vara să-l umbresc,
Să nu-l putrezesc" [1].

Exemplul anterior, fără a constitui o alegorie, are o anume rezonanţă mioritică şi lămureşte unele aspecte ale celui de-al doilea tip de variante aparţinînd cîntecului bradului. De data aceasta, întregul sens al dramei este transferat asupra bradului, dislocat dintre ai săi după un ritual foarte riguros şi dus să ţină tovărăşie „dalbului de pribeag", adică mortului, cuvînt căruia i se găseşte totdeauna substitute. Compoziţia nu cuprinde altceva decît nararea ritualului transplantării, de unde şi tendinţa alegoriei de a lua forma mitului, ceea ce nu se întîmplă în cealaltă ipostază a tropului, de tipul *nuntă-spînzurătoare*. Totodată, ideea transplantării aparţine simbolului, deoarece concretizează un sens şi anume relaţia dintre om şi natură după modelul „codrul frate cu românul", sau, la Alecsandri, „Frate, frate de stejar".

Bradul este simbolul omului, de aceea, în momentul cînd acesta din urmă dispare, celălalt trebuie să-l reprezinte fizic pentru a convinge de caracterul iluzoriu al morţii. Există şi alte simboluri ale fiinţei omeneşti, *pasăre-suflet*, steaua etc. În cazul ritualurilor de înmormîntare au căpătat extindere concepţiile chtonice, ca în colinde să se dezvolte cele solare. Că soarta omului era legată de cea a bradului ne-o dovedeşte tenacitatea cu care copacul este căutat în marea întindere a pădurii, fiind respectate anumite restricţii impuse de ritual şi care să convină mortului. Alteori, copacul însuşi îşi destăinuie identitatea :

„Ţipă, ţipă un stejerel,
De trei zile, de trei nopţi !
Nime-n lume nu-l aude,
Păn încă cutare,
El că l-a auzit,
Încă mi-a trimes
Nouă dulgherei
Cu nouă securi . . ." etc. [2].

[1] *Folclor din Oltenia şi Muntenia*, I, ed. cit., p. 271.
[2] Ibidem, p. 265.

Cîntecul cel mare este destinat inițierii „dalbului de pribeag" în călătoria ce urmează să o facă. Textul are la bază tema călătoriei, adică a transgresiunii dintr-un mediu concret în altul extramundan, cu aceeași intenție de atenuare a dramaticului. Dar, ca și în cazul cîntecului bradului disimularea este perfectă. Se urmărește nu numai plasticizarea unui enunț, cît mai ales construirea unui amplu scenariu destinat să fie experimentat, cu riscul sondării imposibilului și absurdului, de orice existență umană înscrisă într-o colectivitate determinată.

Simbolul

Dincolo de raporturile intertropice posibile (cu metafora și alegoria), de implicații mitice (cultul bradului), etnologice (lupta împotriva unei întruchipări monstruoase a naturii), etice (confruntarea dintre bine și rău), poetice (nunta soarelui), toate aceste situații fiind în general indecise, ambigue dar interpretabile din perspectiva esteticii filozofice, simbolul, în stadiul actual al literarizării folclorului, are cel mai adesea funcție emblematică. Tocmai de aceea el persistă în creațiile ritualice sub forma unor semne lingvistice care definesc obiecte, gesturi, atitudini interpretabile într-un sistem restrîns de semnificații. În descîntece, incantanții, colinde și orații agrare, simbolul se asociază cu gestica magică, aventurîndu-se astfel în zone mai adînci ale gîndirii mitice. Alegoria aratului în seara de Anul Nou se întemeiază poetic și pe valoarea simbolică a ritualului în sine, executat cu intenție la început de an, pentru a determina conținutul muncilor agricole viitoare. Descîntecele apelează la elemente materiale, metale, apă și diverse alte lichide, plante cu efecte terapeutice. În ansamblul ritualului, funcția lor este hotărît magică și simbolică. Colindele abundă de asemenea în ornamente, funcția emblematică a simbolului fiind aici foarte precis circumscrisă :

„Sculați, gazde, nu dormiți,
Că nu-i vremea de dormit,
Ci-i vremea de-mpodobit

Cu aur și cu argint,
Pe la uși
cu flori de ruj,
La ferești
cu flori domnești,
Sus în grindă
struț de mintă
La portiț'
o porumbiță" [1].

Aur, argint, flori și păsări indicate în diferite părți ale locuinței omului, creează impresia unui decor incredibil, dar toate aceste elemente se justifică, deoarece trebuie să realizeze atmosfera specifică prin neobișnuitul ei și plină de sărbătoresc a începutului de an. Asemenea texte sînt considerate la rîndul lor imagini model pentru reprezentări din alte sectoare ale folclorului, cum ar fi icoanele pe sticlă. Dar, ca să se nască arta zugrăvelii, ritual bine cristalizat și mai ales forma verbalizată, scenariul după care să se constituie categoriile de forme cromatice. Există colinde care se bazează numai pe cumuluri de simboluri :

„Fă-te vesel, domnu bun,
Domnului bun !
Că ne vin la junii buni,
Junii buni colindători,
D-uspăciorii lui Crăciun,
Lui Crăciun ălui bătrîn,
În veșmîntu mohorît,
Lung mi-i largu-n pămînt.
Pe la poale-i poligit,
Pe la margini mărginit,
Jur-prejur de mînecele
Lucesc stele
mărunțele ;
Între doi umeri ai lui
Lucesc doi luceferui ;
Dar din față și din dos,
Dar din față ce luceară ?

[1] *La luncile soarelui*, ed. cit., p. 9.

Lucea soare cu căldură
Dar din dos ce mai lucea?
Lucea luna
cu lumina" [1].

După aceste categorii de simboluri emblematice, adică specifice pentru definirea portretistică a unui personaj mitic care are o anume investitură astrală, sînt introduse, în cadrul aceleiași compoziții, alte imagini din aceeași familie tropică. Este vorba mai întîi de personaje augurale, junii buni, mesageri ai divinității ocrotitoare care execută o serie de gesturi simbolice destinate fertilității, ca apoi să apară un nou pasaj de coloratură etnografică.

În lirica profană, unele simboluri care circulă și în poezia ritualică s-au specializat pentru funcții erotice. În asemenea cazuri își face loc uneori ambiguitatea tropică, în ultimă instanță polisemantismul:

„Mergi în horă, saltă-n gioc
S-ai parte de busuioc.
Vin' la horă ici în șir
S-ai parte de trandafir" [2].

Cuvîntul „busuioc" înseamnă și „dragoste" în contextul poetic dat, dar reprezintă și simbolul erotic binecunoscut, floarea purtată după datină de fetele care au ieșit la joc. În exemplul următor, același element lingvistic poate fi luat și ca simbol și ca metaforă:

„Calea mîndrei aținui
O florică de-i cerui.
Cerui floarea sînului
Ea-mi dă floarea crinului.
Cerui floarea din guriță
Ea-mi dă floarea garofiță" [3].

„Floarea sînului" este o metaforă ușor de descifrat, ca și „floarea din guriță", prima fiind, totuși, o invenție alecsandriană. Dar în momentul în care poetul inventează celelalte două forme poetice paralele, după model

[1] Ibidem, p. 9—11.
[2] V. Alecsandri, op. cit., p. 185.
[3] Ibidem, p. 142.

lul metaforelor „floarea crinului" și „floarea garofiță", nu mai este interesat de respectarea transferului de semnificație și se trece, prin abstractizare, în sfera simbolului. Cele două tipuri de exemple dovedesc că între metaforă și simbol se interpune, din punct de vedere structural, tendința de ermetizare. De aceea, simbolul, ca și alegoria dealtfel, pretind un anume grad de inițiere pentru înțelegerea lor exactă, pe cînd metafora pare mai ușor descifrabilă, deoarece nu renunță la termenii de referință care s-o expliciteze.

A discuta mai pe larg și aceste ultime moduri *tropice*, hiperbola, personificarea, alegoria, simbolul ne-ar fi, desigur, de folos pentru cunoașterea lor aprofundată. Tema principală a studiului nostru nu obligă la continuarea investigațiilor, întrucît, ceea ce ne-am propus să demonstrăm, și anume generalizarea literarizării la nivelul tuturor *modurilor poetice*, ni se pare deja destul de evident. În ultimă instanță sîntem îndreptățiți să recunoaștem că varianta orală a limbajului poetic nu se deosebește în linii generale de cea scrisă. O asemenea afirmație poate fi acceptată numai dacă privim faptele poetice din perspectiva literarizării. Ambele forme de comunicare, „popular" și „cult", avînd țeluri comune, cunosc în mod firesc tipuri de experiențe similare. Desigur, ele nu vor fi niciodată identice. Ne-o poate dovedi, printre altele, tipologia fiecărui trop luat în parte pentru ilustrare. Tocmai de aceea sîntem îndreptățiți, credem, să vorbim de existența unei *poetici folclorice*, adică a unui sistem de forme artistice care constituie domeniul acestei discipline subsumate poeticii generale, așa cum estetica folclorică (ca ansamblu de legi privind constituirea și varietatea formelor frumosului), se află în subordinea esteticii filozofice.

În centrul preocupărilor noastre s-a aflat dinamica formelor devenite *texte*, modele șablonizate, expresii literare propriu-zise, fizice, concrete. De aceea a trebuit să apelăm înainte de toate la poetică. Ținînd seama de „procesele interne" care au loc în cadrul tradiției (alunecările de funcție, desincretizarea, autonomizarea formelor, lite-

rarizarea), a fost posibilă delimitarea noțiunilor „folclor" și „literatură", serie culturală și serie literară. În funcție de aceasta se poate merge pe căi proprii. Abordînd materialul faptic din perspectiva conceptului de „folclor" căpătăm șansele unei investigații culturale și arhetipale. Acceptînd celălalt punct de plecare, literarizarea, ne situăm în planul formelor stabile care cunosc o mare proliferare și, totodată, reușesc să disciplineze întreaga masă a textelor poetice.

BIBLIOGRAFIE

A. COLECȚII

1. Alecsandri, Vasile, *Poezii populare ale românilor*, Ediție îngrijită de D. Murărașu. București, 1971, Editura „Minerva", 416 p.
2. *Balade populare românești*, Introducere, indice tematic și bibliografic, antologie de Al. I. Amzulescu, vol. 1—3, București, Editura pentru literatură, 1964.
3. Bibicescu, G. I., *Poezii populare din Transilvania*, București, Imprimeria statului, 1893, LXIX, 511 p.
4. Blaga, Lucian, *Antologie de poezie populară*, București, 1966, Editura pentru literatură, 296 p.
5. Canianu, Mihai, *Poezii populare. Doine.* Culese și publicate întocmai cum se zic, Iași, 1888, Șaraga, XV, 252 p.
6. Cernea, Gh., *Doine din război*, București, 1931. ,
7. Densusianu, Ovid, *Flori alese...*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 93—223.
8. *Flori alese din poezia populară*, Ediție îngrijită de Ioan Șerb. Prefață de Mihai Pop. București, Editura pentru literatură, 1967.
9. *Folclor din Transilvania*, 1, București, Editura pentru literatură, 1962.
10. *Folclor din Oltenia și Muntenia*, 1, București, Editura pentru literatură, 1967.
11. *Folclor din Suceava*, Cules de George Muntean de la Varvara Muntean, București, Editura pentru literatură și artă, 1959, 459 p.
12. Gorovei, Artur, *Descîntecele românilor, Studiu de folclor*, București, Imprimeria națională, 1931, 423 p.

13. Ispirescu, Petre, *Basmele românilor. Ghicitori și proverburi* cu o introducere de B. P. Hașdeu. Adunate din gura poporului culese și date la lumină de un culegător-tipograf. București, Tipografia laboratorilor români, 1872, 180 p.
14. Ispirescu, Petre, *Legende sau basmele românilor*, București, Tipografia Academiei române, 1882, 404 p.
15. *La luncile soarelui*, Antologie a colindelor laice. Ediție îngrijită și prefațată de Monica Brătulescu, București, Editura pentru literatură, 1964.
16. Licea, Ion, *Cîntece ostășești din vremea războiului*, 1936, Galați, 95 p.
17. Marian, S. Florea, *Descîntece poporane române*, Suceava, 1886, 350 p.
18. Oprișan, Horia Barbu, *Jienii. Teatru popular haiducesc*. Prefață de Eugen Barbu. București, Editura „Minerva", 1974, 233 p.
19. Pamfile, Tudor, *Cîntece de țară*, București, Socec, 1913, 358 p.
20. Rădulescu—Codin, C., *Cîntece din război*, I, 1923, Cîmpulung, 112 p.
21. Sevastos, Elena, *Cîntece moldovenești*, Iași, Tipografia Națională, 1888, 343 p.
22. Urban Jarnik și Andrei Bîrseanu, *Doine și strigături din Ardeal* date la iveală de... Brașov, 1895, 431, p.
23. Vasiliu, Al., *Povești și legende*, București, Cultura Națională, 1928, 263 p.

B. STUDII

1. Volume

1. Aristotel, *Poetica*, Studiu introductiv de D. M. Pippidi. București, Editura Academiei Republicii Populare România, 1965, 253 p.
2. Bîrlea, Ovidiu, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, Editura pentru literatură, 1969, 325 p.
3. Caracostea, Dumitru, *Poezia tradițională română. Balada populară și doina*, 1—2. Ediție îngrijită de D. Șandru. Prefață de Ovidiu Bîrlea. București, Editura pentru literatură, 1969, 1 (XXXVI, 417 p.), 2 (646 p.).
4. Cazan, Ion, *Drăguș. Un sat din Țara Oltului. Literatura populară*. București, 1947, 90 p.
5. Călin, Vera, *Omisiunea elocventă. Preliminarii la o retorică a elipsei*. București, Editura enciclopedică română, 1973, 355 p.

6. Călinescu, G., *Estetica basmului*, București, Editura pentru literatură, 1965, 391 p.
7. Constantinescu, N., *Rima în poezia populară românească*, București, Editura „Minerva", 1973, 213 p.
8. Coteanu, I., *Stilistica funcțională a limbii române. Stil. Stilistică. Limbaj*. București, Editura Academiei Republicii Socialistă România, 1973, 204 p.
9. Croce, Benedetto, *Poezia*, București, Editura „Univers", 1972, 428 p.
10. Densusianu, Ovid, *Folclorul. Cum trebuie înțeles?* Ediția 2, București, 1937, 27 p.
11. Dima, Al., *Arta populară și relațiile ei*, București, Editura „Minerva", 1971, 335 p.
12. Dragomirescu, Gh. N., *Mica enciclopedie a figurilor de stil*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1975, 239 p.
13. Dragomirescu, Mihail, *Literatura română. Curs universitar*, 1919.
14. Dubois, Jacques, Francis, Edeline, ș.a., *Retorică generală*, Traducere și note de Antonina Constantinescu și Ileana Littera, București, Editura „Univers", 1974, 330 p.
15. Eco, Umberto, *Opera deschisă*, Editura pentru literatură, 1969, 280 p.
16 Eliade, Mircea, *Aspecte du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
17. Eliade, Mircea, *Traité, d'histoire des religions*, Paris, Payott, 1964.
18. Eliade, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1967.
19. Eliade, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969, 187 p.
20. Eliade, Mircea, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, Payot, 1970, 246 p.
21. *Etnologie générale*, Volume publié sous la direction de Jean Poirier. Enciclopédie de la Pléiade. Paris, Gallimard, 1968, 1907 p.
22. Fochi, Adrian, *Miorița*, Tipologie, circulație, geneză, texte. Cu un studiu introductiv de Pavel Apostol, București, Editura Academiei R.P.R., 1964, 1106 p.
23. Frye, Northrop, *Anatomia criticii*, București, Editura „Univers", 1972, 472 p.
24. Ionică, I. Ion, *Drăguș. Un sat din Țara Oltului*, (Făgăraș),

Manifestări spirituale. Reprezentarea cerului, București, 1944, 83 p.
25. Jula, Nicolae și V. Mînăstireanu, *Tradiții și obiceiuri românești, Anul nou în Moldova*, București, Editura pentru literatură, 1868, 219 p.
26. Lévi-Bruhl, Lucien, *L'âme primitive*, Paris. Alcan, 1927, 451 p.
27. Lips, Julius I., *Obîrșia lucrurilor, O istorie a culturii omenirii*, București, Editura științifică, 1964, 592 p.
28. Lotman, I., *Studii de tipologie a culturii*, București, Editura „Univers", 1974, 118 p.
29. Lukács, Georg, *Estetica*, 1, În românește de Eugen Filotti și Aurora M. Nasta. Ediție îngrijită de Petru Vaida. Studiu introductiv de N. Tertulian. București, Editura „Meridiane", 1972, 813 p.
30. Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, 1. București, Editura „Eminescu", 1973, 591 p.
31. Oprișan, Barbu Horia, *Călușarii. Studiu*. București, Editura pentru literatură, 1969, 270 p.
32. Papadima, Ovidiu, *O viziune românească a lumii, Studiu de folclor*. București, 1941, 225 p.
33. Pascadi, Ion, *Nivele estetice, Infra, echi, meta*. București, Editura Academiei R.S.R., 1972, 253 p.
34. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu. București, Editura „Univers", 1972, 701 p.
35. Propp, V. I., *Morfologia basmului*. În românește de Radu Nicolau. Studiu introductiv și note de Radu Niculescu. București, Editura „Univers", 1970, 167 p.
36. Propp. V. I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. Traducere de Radu Nicolau. Prefață de Nicolae Roșianu, București, Editura „Univers", 1973, 494 p.
37. Roșianu, Nicolae, *Stereotipia basmului*, București, Editura „Univers", 1973, 245 p.
38. Rusu Liviu, *Estetica poeziei lirice*, Editura a III-a, București, Editura pentru literatură, 1969, 277 (278) p.
39. Todorov, Tzvetan, *Introducere în literatura fantastică*, București, Editura „Univers", 1973, 207 p.
40. B. Tomasevski, *Teoria literaturii, Poetica* București, Editura „Univers", 1973, 394 p.

41. Vianu, Tudor, *Despre stil și artă literară*, Cuvînt omagial de Acad., Al. Philippide. Ediție îngrijită și prefațată de Marin Bucur. București, Editura tineretului, 1965, 245 p.
42. Vrabie, Gheorghe, *Structura poetică a basmului*, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1975, 251 p.
43. Vulcănescu, Romulus, *Măștile populare*, București, Editura științifică, 1970, 345 p.

2) Studii în reviste

1. Brătulescu Monica, *Cîteva tipuri de metaforă în folclor*, în *Studii de poetică și stilistică*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 81—93.
2. Chivu, Gh., *Epitetul în opera scriitorilor romantici români*, în vol. *Studii de limbă literară și filologie*, III, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974, p.
3. Iorga Nicolaie, *Ce este vechea noastră artă ?*, Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice, Fasc. 113/114, p. 130.

Biblioteca Orășenească - DOROHOI -

CUPRINS

O poetică a textului 5
Folclor şi literatură populară 16
Moduri poetice 24
Moduri etnografice 27
Proliferarea modurilor 30
Dominantele modului 34
Repertoriu folcloric 40
Moduri compoziţionale . . . . . - 43
Moduri tropice 113
BIBLIOGRAFIE 241
Cuprins 247